Max Regers Variationsschaffen

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelm-Universität, Berlin

Vorgelegt von
PAUL COENEN
aus Saarlouis

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Juni 1934
Tag der Promotion: 10. Mai 1935

25

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Referenten: Herr Professor Dr. Arnold Schering
Herr Professor Dr. Johannes Wolf

Inhaltsübersicht

Einleitung: Bibliographisch und formalgeschichtlich zusammenfassende Einleitung mit einer Anordnung der einzelnen Variationstypen: Seite 4.

I. Die Variationssätze in den Kammermusikwerken der Wiesbadener Zeit: Seite 10.

II. Die Variationen im Orgelschaffen Max Regers: Seite 24.

III. Die Variationssätze in den Kammermusikwerken der nach-Wiesbadener Zeit: Seite 38.

IV. Variationen für Klavier: Seite 47.

V. Die großen Orchestervariationen und Blick auf die Auswirkungen des Regerschen Variationsschaffens: Seite 56.

Einleitung

Bibliographisch und formalgeschichtlich zusammenfassende Einleitung mit einer Anordnung der einzelnen Variationstypen.

Die erste der mir vorliegenden einschlägigen Dissertationen „Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst" von H. Viecenz, stammt aus dem Jahre 1923 und zeigt damit, seit wie kurzer Zeit erst eine Fachliteratur besteht, welche sich ausschließlich mit dem Wesen einer so ursprünglichen musikalischen Kunstart beschäftigt*. Denn Komponieren ist selbst Variieren**. Nur die gewollten Formen des „Thema mit Variationen" errichten eine Grenze zwischen den Variationsformen und -typen, mit denen wir uns hier bei Reger zu befassen haben, und dem übrigen Musikschaffen; denn das starke, dem Menschen eingeborene Verlangen***, einen Gedanken in einmaliger, origineller Fassung zu hören, erfordert ein stetes Verändern bei Wiederholungen, vor allem in der Sonaten- und Rondoform†. Auch soll in vorliegendem Werk, um zu versuchen an Hand des ganz konkreten Beispiels „Thema mit Variationen", ein Bild von der Entwicklung des Künstlers und Menschen Reger zu gewinnen††, von einer Besprechung der übrigen reinen Variationsformen, der Passacaglia und Chaconne, soweit sie sich nicht in den Choralvariationen finden, abgesehen werden.

Doch um einen klaren Überblick über die Literatur und über die Einteilung der Variationsarten zu erhalten, müssen diese Variationsarten in der Einleitung noch berücksichtigt werden, zumal sie einen wichtigen Platz in der entwicklungsgeschichtlich an die oben erwähnte anschließenden, Dissertation von R. Gress (Univ. Tübingen, erschienen 1929 im Bärenreiter-Verlag, Kassel), einnehmen, der versucht, einen Überblick

---

* Die gelegentlichen Hinweise und Ausführungen in allgemeinen Lehr- und Kompositionsbüchern sind ihrem tieferen Wesen nicht nahe gekommen.

** Viecenz: Seite 2, Zeile 9–10

*** Welches im kleineren Rahmen dem großen von A. Schering in seinem Aufsatz „Musikalische Analyse und Wertidee" (Peters Jahrbuch Nr. 36, 1929) dargelegten Formwillen entspricht, der das in der Künstlerpersönlichkeit verankerte Streben ist, dem entstehenden Kunstwerke eine in sich vollkommene, einzigmalige, d. h. originelle Formung zu geben und, auf ein vorhandenes oder selbst gebildetes Thema angewendet, die eigentliche und wichtigste Variationstätigkeit, d. h. Erneuerung des Themas darstellt.

† Die Fugenform bringt dieses stets neuartig wirkende Element beim Wiedereintritt des Themas durch die vielartigen Möglichkeiten und Farben ihres polyphonen Satzes und kann es daher als logisches Bindemittel unverändert beibehalten.

†† Wodurch eine Vereinigung der in Scherings erwähntem Aufsatz geforderten beiden Arten der Analyse eintritt, deren eine, die technische, den Leib des Tonwerkes beschreibt, während die andere, spekulative Art sich um die Deutung seiner Seele, welche wiederum ihrerseits Aufschlüsse über die Persönlichkeit des Komponisten gibt, bemühen muß. Hiermit soll gleichzeitig ein Schlußstrich unter die lediglich rationalistisch-intellektualistische Art der Form- und Kunstmechanisierung in der Kunstanalyse gesetzt werden! Diese stellt die seelischen Bedingungen eines Kunstwerkes und damit seines Urhebers, soweit sie überhaupt noch gelten können, als reine Zufälligkeiten und den Inhalt als Attribut der Form hin. Doch ist eben letztere nur die äußere willensmäßige Einkleidung eines subjektiv bedingten, über die wahrnehmbaren Grenzen der Natur hinaus ragenden Geschehens und hängt als solche in erster Linie von der Persönlichkeit und Anschauungswelt ihres Urhebers ab.

über „Die Entwicklung der Klaviervariation von Andrea Gabrieli bis zu Johann Sebastian Bach" zu geben. Auf einige Ausführungen dieses Werkes werde ich bei der Festlegung der einzelnen Variationstypen zurückkommen.

Als nächste Glieder der entwicklungsgeschichtlichen Kette schließen sich die Dissertationen von Ernst Reichert an (Universität Wien 1926) über die Variationen Haydns und M. Friedlands Werk über „Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik" (Universität Köln, bei Breitkopf und Härtel 1930 erschienen). von denen die letztere vor allem den Begriff der Charaktervariation Beethovens und Schumanns zu definieren sucht.

Diese Darstellungen über die Entwicklung der Variation, nach der Moderne hin zu vervollständigen, mußte das Werk Regers, eines der größten Meister der Variationskunst überhaupt, Anhaltspunkte und Aufschluß geben und in vorliegender Arbeit soll versucht werden, diesen wichtigen Gesichtspunkt zur Geltung kommen zu lassen.

Zunächst sollen noch einige grundsätzliche Festlegungen über die geschichtliche Entwicklung der Variationsformen und über die einzelnen Variationstypen getroffen werden:

Vorbereitet durch die Verzierungskunst der Pariser Notre-Dame-Schule, der spanischen Lautenisten, der englischen Virginalmusik und des italienischen Klavier-, Orgel- und Gesangstils, erschienen in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungefähr gleichzeitig in Spanien, England und Italien die ersten Variationswerke, die bewußt und mit entsprechendem Formgefühl als solche gefügt waren.

Cabezon, die Virginalisten Bull, Byrd, Gibbons, Tomkins u. a. und Andrea Gabrieli waren ihre Urheber.

Diese ersten Variationswerke waren im Prinzipe alle strenge Ostinatovariationen, d. h. sie bauten anf einer im wesentlichen unveränderten harmonischen Grundlage neue melodische Linien und Gebilde auf, die zum Teil bereits untereinander imitierten. Die Grundlage für die Entwicklung dieser Variationen war folglich die Baßführung, die z. T. auch schon ornamental oder figurativ verändert wurde, im Wesentlichen aber konstant blieb, sodaß diese Art der Ostinatovariation folgerichtig sich als Passacaglia und Chaconne weiterentwickelte, wobei bei letzterer die ostinate Linie auch in anderen Stimmen auftreten bzw. in solche übergehen konnte (vor allem in den Choralvariationen).

Die meisten Variationswerke brachten die englischen Virginalisten hervor, und man kann mit Recht behaupten, daß diese, trotzdem sie sich formal fast immer an den Aufbau des bereits als erste Variation auftretenden Vorwurfs hielten, schon alle Mittel der späteren Variationskunst heranbildeten oder Typen wie Charakter- und motivische Variation*), bereits im Keim enthielten, wodurch ihre Urheber, ebenso wie in der Fugenkunst die Niederländer, die große kombinatorische Entwicklungskunst der Nordgermanen bewiesen.

---

* ganz konnten sie zu diesen beiden Variationsformen nicht vordrängen, da diese ja volle formale Freiheit verlangen, welche ihnen die Virginalisten keineswegs einräumten.

Gleichzeitig mit der Variationsform und in gegenseitiger Befruchtung, wählte man doch meist Tanzformen als Variationsthema, entwickelte sich die Variationssuite, zunächst als Tanz und Nachtanz. Ihr Hauptmerkmal ist es, daß aus einem in rhythmischer, harmonischer, melodischer Beziehung irgendwie für alle Sätze gleichlautenden Kopfmotiv heraus die einzelnen Tänze sich ihrem Charakter, Temperament und Rhythmus gemäß entwickeln und so ein Vorbild der romantischen Charaktervariation werden.

Großen Raum nimmt in der Folgezeit, vor allem bei Scheidt und Sweelink, der durch seine norddeutschen Schüler den Anstoß zum Aufblühen des Variationswesens in Deutschland gab, die Lied- und Tanzvariation ein. Jetzt gewinnt schon die Oberstimme eine größere Bedeutung, und die figurative, melodische und die polyphon durchgearbeitete Variation (bei Scheidt schon mit der Verlegung der Melodie in eine der Unterstimmen) wird entwickelt. Der Durchbruch zu den Haupt-Variationsarten der Wiener Klassiker ist erfolgt.

Formal bereichert wird das Variationswesen noch durch das Variationsricercar Frescobaldis, sowie durch die Choralvorspiele Steiglеders und Pachelbels und die Art, welche Muffat in seiner Arie mit acht Veränderungen in C-Dur anwendet, nach einer vereinfachten Variation die übrigen Veränderungen, fast ohne Berücksichtigung, auch in formaler Hinsicht, des Variationsthemas zu bilden. Bei Muffat findet sich bereits der für den Stimmungs-Wechsel der Variationen äußerst bedeutungsvolle Tongeschlechtswechsel von Dur nach Moll.

In der deutschen Klaviersuite erhält sich im Allgemeinen der gemeinsame Anfang von wenigstens zwei Tänzen, meist Allemande und Courante. Schein und Froberger geben in ihren Suiten Doubles von allen vier Tänzen, mit Ausnahme der Gigue, wobei bei Froberger alle Stimmen an der Veränderung teilnehmen. Der Franzose Couperin gibt in seinen Variationssuiten einige Doubles einer Courante, Chaconne oder Passacaglia, jedoch lediglich durch ornamentale Ausgestaltung.

Bachs Suiten-Doubles sind ebenfalls noch mehr ornamental ausschmückend gehalten. Tiefer in das Wesen der Variationskunst dringt er mit seiner Aria variata alla maniera italiana in a-moll und der Abänderung des Fugenthemas zu neuen Kopfthemen in der „Kunst der Fuge", bis er mit seinen Goldbergvariationen die Neuzeit in der Variationskunst einleitet.

Die Hauptgrundlage der Variationen dieses Werkes ist noch der chaconneartig abwärts schreitende Baß der ersten vier Takte; dazu erinnern in allen, polyphon reichausgestalteten Veränderungen noch sonstige rhythmische oder thematische Bestandteile an das Thema, teilweise spielen sie sogar, wie in Variation 1, die Rolle eines Kopfmotivs und weisen damit bereits auf die Art Regers hin, das Thema in seine Bestandteile aufzulösen. Doch läßt der starke spielerische Impuls, welcher sich in den einzelnen Variationen dieses Werkes offenbart, Bach nicht zu langen analytisch aufbauenden Experimenten kommen, und vor allem bleibt meist die harmonische Grundlage, wenn auch z. T. imaginär, erhalten und läßt keine Neuformung von Grund

auf zu, die das Wesen der Regerschen motivische Variation ausmacht. Aber ein gewaltiger Schritt ist vor allem in kompositionstechnischer Hinsicht vorwärts getan, und mit Recht kann Greß auf Seite 132 seines Werkes sagen, daß Bach das Problem von Melos und Harmonie auf linearem Grunde zur Lösung gebracht hat.

Auf diesem Boden können die Wiener Klassiker weiterarbeiten, die Formen und Mittel sind geschaffen, diese müssen sie mit ihrem Wesen und Geist ausfüllen und sich anpassen. Vor allem bevorzugen sie die melodisch-figurative Ausgestaltung eines in der Oberstimme liegenden, in seinen Kernpunkten sich an das vorgezeichnete Taktmetrum haltenden, Themas in Liedform. Treffend vergleicht Viecenz auf Seite 33—34 seines Werkes die polyphone Linie eines Bach mit der ungebundenen, reimlosen Redeform, die ihre Interpunktionszeichen dem natürlichen Sinne der Worte gemäß setzt, während die klassische (Mozartsche) Linie diese Freiheit nicht kennt und der gebundenen Redeform gleicht, die abschnittweise reimt, metrisch streng gegliedert ist und auch in der Regel die Interpunktionszeichen an die Verszeilenenden setzt. Dieser Vergleich läßt sich auf die ganze formale und metrische Gestaltung beider Epochen übertragen und zeigt den tiefen geistigen Unterschied zwischen der stets expansiv drängenden Themenlinie Bachs und dem metrisch und formal in sich ruhenden Themenkomplex der Wiener Klassiker.

Geistiger Erbe dieser klassischen Richtung ist Mendelssohn und nach ihm in vieler Beziehung Brahms, der sich aber der revolutionären, kühn entdeckenden Kraft eines Schumann bei allem Streben zur klassischen „Vollendung" nicht ganz entziehen kann und so durch die von ihm selbst oft betonte, an die Art des Barock anknüpfende grundlegende Bedeutung der Baßlinie einen befruchtenden Gegensatz zwischen strenger und freier Variation schafft.

Das Wesen der Schumannschen Variationskunst ist durch die, gemäß dem Wesen der romantischen Sehnsucht nach der Unendlichkeit erfolgende Auflockerung der klassischen, in sich geschlossenen Form bedingt. Seine Variationen haben das Bestreben, den engen Rahmen des Themas zu sprengen und darüber hinaus zu neuen stimmungsmäßig inspirierten Gebilden zu gelangen, welche nur in gewissen thematischen, rhythmischen oder harmonischen Beziehungen, vor allem durch die Nachbildung eines Kopfmotivs, auf das Variationsthema hinweisen, sich aber in ihrem weiteren Verlauf dem schöpferischen Impuls, unter teilweiser Berücksichtigung dieses motivischen Vorwurfs, frei hingeben. Dabei halten sich die einzelnen Variationen zum Teil auch an den Rahmen von Tanz- und Liedformen (Volkslied!) oder sogar von Etüden (symphonische Etüden*).

Schumanns Vorgänger hierin, in den meisten geistigen und technischen Beziehungen, ist Beethoven. Vornehmlich in seinen Variationen op. 34 in F-Dur und in den Diabellivariationen. Ja er hätte sogar bereits, vor allem in deren 4.—7., 9., 11. und 12. die Form der moti-

* auch Brahms: Paganini-Variationen.

vischen Variation Regers vorweggenommen, wenn er sich nicht noch harmonisch formal und streng an seinen thematischen Vorwurf gehalten hätte, technisch hat er jedenfalls sehr viele Voraussetzungen für sie geschaffen.

Der weiteren Entwicklung der Variationsform, die durch den Namen Reger gekennzeichnet ist, wird der Inhalt dieser Abhandlung gewidmet sein, vorerst soll noch eine Zusammenstellung aller Variationsmittel und -Typen, wie sie dem Meister zu Gebot standen, erfolgen:

A. Veränderungen, welche in erster Hinsicht die Melodielinie betreffen, während die Harmoniefolge keine ursprüngliche* wesentliche Abänderung erfährt.

I. Ornamentalvariation.
Ausschmückung einzelner Melodiebestandteile, vornehmlich der melodischen Kernpunkte durch Verzierungen (diferenzias, agréments, fiorituri).

II. figurative Variation.
Ausfüllung der einzelnen Melodieschritte durch Figurenwerk, wobei meist für die einzelne Variation eine bestimmte Anordnung (Läufe, Passagen und dergl.) und ein bestimmter Notenwert maßgebend ist. . .

IIa. figurative Ornamentalvariation.
. . . Spitzentöne durch Verzierungen hervorgehoben werden können, sowie bei Bildung melodischer Linien unter Einbeziehung und Beteiligung der Melodie-Kernpunkte

IIb. die melodisch-figurative Variation entsteht.

III. melodische Variation.
Wesentliche Veränderung, Verkürzung oder Erweiterung der Melodien durch figurative oder rhythmische Mittel.

IV. polyphone Variation.
polyphone Führung der Stimmen,

IVa der Nebenstimmen,

IVb unter Bildung kontrapunktischer Formen (Fuge, Kanon).

IVc Verlagerung der Melodien** in eine andere Stimme*** bei

IVd. gleichzeitiger polyphoner Umspielung durch die anderen Stimmen.

IVe Zusammenziehung† verschiedener Stimmen, zur variationsmäßigen Ausgestaltung bzw. Hervorhebung ihrer wichtigen Bestandteile, in eine polyphone einstimmige Linie.

V Basso-Ostinato-Variation††.
Harmoniefolge und Baß bleiben tatsächliche oder imaginäre

---

*) d. i. aus eigenem Impuls, nicht in erster Linie durch die Melodieänderung veranlaßt.
** wie z. B. in Chaconne und Choralvariation.

*** bei ihrer etwaigen figurativen Ausfüllung entstehen je zwei verschiedene Arten (i zu IV, II zu IVc) der figurativen polyphonen Variationen, ihrer melodischen Abänderung der melodisch-polyphonen Variation und bei der harmonischen Umwandlung der harmonisch-polyphonen Variation.

† welche nach Art der Bachschen Solosonaten erfolgt.

†† Vielleicht ist der Ausdruck anschaulicher als der von Gress gewählte „harmonische Variation", da bei diesem durch das vorangehende adjektivische Attribut die Bedeutung von Variationen als Veränderung noch mehr hervorgehoben wird (vergl. melodische Var., figurative Var. usw.), während die Zusammenstellung von zwei Hauptwörtern (Ostinato tritt als Ersatz für das Hauptwort: Basso-Ostinato auf) diese Wirkung etwas aufhebt, zumal durch das Streben nach Beharrung, das in dem Worte „Ostinato" liegt.

Grundlage der melodischen Weiter- oder Neubildung, wobei der Baß als formbestimmender Stützpunkt von besonderer Wichtigkeit ist.

Va. Eine Auflösung der im Wesentlichen gleichbleibenden Harmoniefolge in Akkordpassagen mit* oder ohne Hervorhebung thematisch wichtiger Spitzentöne tritt ein.

Vb. Einfache Transposition der Harmoniefolge in eine andere Tonart gleichen Tongeschlechts.

Vc. Harmonisch veränderte Ostinatovariation.
Beibehaltung der ostinaten Baßführung bei gleichzeitiger Änderung der Harmoniefolge.

B. Wesentliche Umwandlung des harmonischen Unterbaues, die ihrerseits vorkommende Melodieänderungen herbeiführt.

VI. Harmonische Variation.
Einschneidende Veränderung der harmonischen Grundlage, die über ein bloßes harmonisches Ausfüllen neuer Melodieglieder hinausgehen und gewissermaßen die inneren Vorgänge des Themas neu beleuchten muß.

VIa. Verlagerung der Variation in eine andere Tonart oder in ein anderes Tongeschlecht, wobei die bloße Transposition in eine andere Tonart ohne eingreifenden Funktionswechsel nicht als harmonische Variation angesehen werden kann, sondern eine Art von Vc darstellt; während der Übergang in das andere Tongeschlecht ja gleichzeitig einen polaren Funktionswechsel bedingt.

VII. melodisch-harmonische Variation.
Melodie und Harmonie werden entscheidend, aus beiderseitigem Antrieb, der auch durch rhythmische Gegebenheiten oder Entwicklungen vermittelt werden kann, abgeändert.

C. Die rhythmische bzw. metrische Grundlage des Themas oder seiner Bestandteile wird in der einzelnen Variation abgeändert oder als motivischer Impuls benutzt.

VIII. rhythmische Variation.
Die rhythmische Gliederung eines Themas (seines Basses, der Begleitstimmen oder seiner Harmoniefolge) bzw. eines Motivs wird durch Verschiebung der Betonung oder die Abwandlung des Verhältnisses von Längen und Kürzen verändert.

IX. rhythmisch-motivische Variation.
a. Variation mit rhythmischem Kopfmotiv als steter Triebkraft und Zielsetzung der Abwandlung**;
b. Variation mit rhythmischem Kopfmotiv als Leitmotiv, welches nur das mit dem Thema verbindende Mittel ist und eine weitere freie Entwicklung der musikalischen Stimmung und Idee gestattet. (Gemeinsames Kopfmotiv in Variationssuiten, Charaktervariationen und einzelnen Sätzen einer Messe und dergl.)

X. rhythmisch-melodische Variation.
Rhythmus und Melodie werden beide einschneidend verändert.

---

* vergl. hierbei auch IIa, die figurative Ornamentalvariation.
** Kann motivische Var. werden (siehe auch XVa, b).

Xa. rhythmisch-harmonische Variation.
Rhythmus und Harmonie werden entscheidend abgewandelt.

XI. Metrische Variation.
Verschiebung des Metrums und damit der thematischen Schwerpunkte. (Durch Übergang in eine andere Taktart, von der geraden in eine ungerade und umgekehrt, Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos und dergl.)

D. Gestaltungseinheit von Variationsmitteln und Variationsformen.

XII. Codavariation.
Schlußvariation des Themas mit dem Bestreben, dasselbe in einen krönenden oder langsam ausklingenden Schluß zu führen.

XIIa. freiere Form mit vornehmlicher Verwendung abschließend wirkenden Themenmaterials.

XIII. Gruppenvariation.
Gruppenartige Anordnung einzelner Variationen, Kontrastierung und Steigerung derselben zum Zweck größerer Formwirkung des ganzen Zyklus.

XIV. Charaktervariation.
Schaffung eines neuen Stimmungsinhaltes unter Benutzung motivischer, rhythmischer oder harmonischer Hinweise auf das Thema und unter teilweiser Heranziehung Abwechslung bietender Tanz-, Lied- oder Marsch-Formen.

XV. Motivische Variation.
a. älterer Art: Ausdeutung eines oder mehrerer thematischer Motive unter Beibehaltuug der harmonischen Grundlage des Variationsthemas. (Beethovens Diabellivariationen 4, 7, 9, 11, 12).
b. (die von Reger erst herangebildete Art).
Ausnutzung des Spannungsgehaltes eines oder mehrerer thematischer Motive zur Schaffung einer neuen, die wesentlichen Bestandteile des Themas beleuchtenden Form.

Diese Zusammenstellung der Variationsmittel, wie sie Reger vorfand und sich zum Teil selbst heranbildete. zeigt deutlich die Unbeschränktheit musikalischer Formungsmöglichkeiten, welche dem Variationswesen eigen ist.

Vergegenwärtigt man sich, daß bei fast jeder Variation rhythmische, melodische und harmonische Bestandteile zusammenwirken, so wächst die Zahl der möglichen Kombinationen ins Ungemessene.

Doch eben die richtige, zweckmäßige Einsetzung der Mittel im Aufbau des großen Formganzen zeigt, wie das Beispiel Max Regers beweisen wird, die Meisterschaft dessen, der sie verwendet.

I.

Die Variationssätze in den Kammermusiken der Wiesbadener Zeit

Bereits in Opus 2, dem Trio für Violine, Bratsche und Klavier begegnen wir einem Variationssatze Regers, welcher sehr verschiedene

Stufen formaler und stilistischer Entwicklung aufzeigt. Das Adagio con variazioni beginnt mit einem an Brahms erinnernden Thema in H-Dur, $^{3}_{4}$ Takt, das mit romantisch wiegenden Bässen, besonders am Anfang des II. Teiles, vom Klavier in die Bratsche, von der Bratsche in die Geige sich hinüberschwingt. Im II. Teil des Variationsthemas übernimmt die Geige vom Klavier die Melodie, welche sie auch, von der Bratsche kurz unterbrochen, bis zum Schluß beibehält.

Die Form des Themas ist die zweiteilige Liedform A—B (8 und 9). Die letzten fünf Takte des II. Teiles bringen ein freies Zitat des Themenanfanges und enden mit einem weiblichen Schluß, welcher in seiner Haltung ganz romantisch, noch ganz Brahms ist.

Auch die erste Variation ist noch ganz erfüllt von diesem wiegenden Singen, doch tritt hier ein Moment, das bereits im Variationsthema deutlich war, noch stärker hervor und zeigt den Trennungsstrich, der schließlich Reger von Brahms schied.

Jede Stimme, wenn sie auch noch so sehr harmonisch bedingt ist, hat etwas Charakteristisches, ja etwas thematisch Wichtiges zu sagen, sodaß die Harmonie schließlich als das Sekundäre erscheint.

In dieser ersten Variation mit all ihrem Klangreiz ist eine derartig plastische Linienführung, daß diese unzweifelhaft den Vortrag beherrschen und das Wesentliche sagen muß.

Das Thema des ersten Satzes erscheint im Klavier als nachschlagendes Sechzehntel um ein Achtel verschoben, während Bratsche und Geige, einander imitierend, einen Gesang bringen, welcher die vom fis^{1} im ersten Takte zum H^{1} des zweiten Taktes aufsteigende Linie des Themas ausfüllt und ausdeutet, bis dann die Bratsche in Takt 17 den Teil B aufnimmt. Bereits nach 4 Takten erscheint in der Geige eine dem Anfangsthema der Variation entnommene Figur, welche sich, nur im Takt 25—29 vom Beginn des zweiten Thementeiles unterbrochen, bis zum Schluß hinzieht.

Ein ganz anderes Gesicht trägt die zweite Variation, nur schwer kann hier mit der dämpfenden Überschrift: non troppo mosso, die sich ballende Erregung zurückgehalten werden, welche sich dann im Takt 20 in einem gewaltigen ff entlädt. Eine Steigerung erfährt die Wirkung dieser Entladung noch durch das in Takt 19 vorangehende ritardando, welches zeigt, wie bewußt diese ganze Variation auf den Höhepunkt hin angelegt ist und wie frei sie innerlich und auch äußerlich von einem sklavischen Festhalten am Thema ist. Nur ganz im Rohen sind die inneren Antriebe desselben erkenntlich, wieder im Takt eins und in der ersten Hälfte des zweiten Taktes das ansteigende Moment des ersten Thementaktes, das vom dritten Taktteil des zweiten Taktes ab wieder der absteigenden Linie des zweiten Taktes weicht, welche dann den Rest des dreieinhalb Takte langen ersten Variationsthemas bildet.

In den Tönen d, e, g, fis, d ist, besonders in dem fis-d, das fis^{1}, e^{1}, dis^{1} des ersten Thementakte enthalten, das durch sein Weitergehen nach h^{1} eine aufsteigende Tendenz hat, welche in dem ersten Takte der Variation vorbereitet ist, während fis d fast wortgetreu den ersten

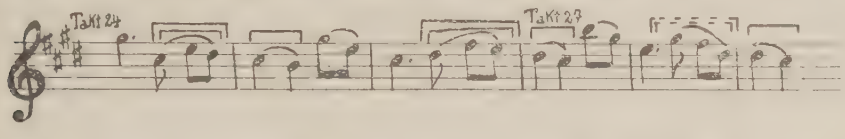
Thementakt wiedergibt. Die Linie h gis fis des zweiten Taktes ist in den Tönen d^1 h a intervall- und sinngetreu wiedergegeben.

Die Streicher zeigen ihre Erregung, die bei diesem im Klavier nackt und unheimlich aufsteigenden h-moll-Thema entsteht, durch unruhige Triolen. welche durch den großen Zwischenraum, in dem sie zu dem Baßthema stehen, dieses noch ferner und grollender erscheinen lassen, bis dann im Takt 14 in abgerissenen, motivisch identischen Bruchstücken das Anfangsmotiv des Teiles B: gis e cis als absteigende Linie d^3 cis^3 fis^2, e^3 d^3 a^2 und fis^3 e^3 cis^3 erscheint, das die letzte Spannung herbeiführt. Diese entlädt sich dann in dem in Takt 20 wiederkehrenden, jetzt mit gewaltigem Schwung in Klavierbässen und Streichern vorgetragenen Thema, zu dem das Klavier die Triolen der Streicher hinzufügt. Vom Takt 26 ab tritt eine große Beruhigung ein, welche die wieder aus dem Anfang von B gewonnene Codafigur getragen zu einem im ppp verklingenden weiblichen Schluß führt.

Nach dieser so freien und kühnen Variation, die fast überwiegend lineare Elemente enthält, folgt jetzt eine ruhigere dritte Variation, die schon durch die Wahl der Grundtonart H-Dur ihren Willen zeigt, sich wieder mehr der harmonischen Führung des Themas anzuschließen, welches sie jedoch in filigranartige Linienführungen auflöst. Diese umspielenden Linien, deren klanglicher Kern aus der harmonischen Struktur des Themas sich ergibt, liegen im Klavier, das nur gelegentlich durch die Baßführung auch eine rhythmische Stütze abgibt, während es sonst durch die Betonung der Synkope und des Nachschlagens eine ganz neuartige Bewegung hineinbringt, die zur Umspielung des von den Streichern vorgetragenen Themas dient. Doch auch in dem hauptsächlich die Begleitung stellenden Klavier zeigen sich gelegentlich Ansätze zu thematischer Beteiligung, besonders in Takt 4—5, Takt 12—13, Takt 20—21 und in Takt 24.

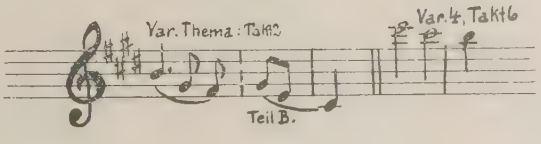
In Takt 4—5 und 12—13 gibt die besonders markierte Linie fis (eis) e dis in der Oberstimme genau den ersten Takt des Themas wieder, und in den Takten 20—21 und 24 ist dessen zum h aufsteigende Richtung in eben derselben Stimme wiedergegeben. Sonst liegt die thematische Gestaltung vorwiegend in den Streichern, welche gleich zwei- und dreistimmig das Thema in den ersten 8 Takten fast wortgetreu wiedergeben. Dann wird es in den nächsten 8 Takten, welche die Wiederholung darstellen, von der Bratsche mit kleinen rhytmischen Veränderungen in den Takten 11 und 12 übernommen, von der Geige mit ebenfalls thematischem Material umspielt. Es schließt sich wieder B mit seinen verschiedenen Anklängen an dem Anfang von A an. Bei dem Übergang von dem freien Zitat des Themenanfanges in den Anfang des Teiles B im Takt 25 sieht man sehr deutlich, wie das zweite Thema aus dem ersten geboren ist, ja gewissermaßen nur eine schwärmerische Bestätigung desselben darstellt. Hier erscheint nämlich der weibliche Schluß cis^2 H^1 in Takt 27 um eine Sekunde höher als dis^2 cis^2 wieder, nach einem Zwischenspiel, welches sich rhythmisch und in der Gestaltungsrichtung genau an die Codaformen in Takt 24 anschließt, welche dem ersten cis^2 h^1 des Variationsthemas vorausging.

Ein Moment, das für die große Einheitlichkeit des Variationsthemas zeugt und einem bedeutsamen Einblick in die grundlegende Art gestattet, in der Reger seine Variationsthemen anlegte.



Die vierte Variation gibt in diesem Werke den besten Aufschluß über die inneren, naturgegebenen Voraussetzungen für Regers Reifen an Bach. Hier zeigt sich klar, daß zwar, dank Regers jugendlicher Weichheit und durch seine zeitliche Nähe, Brahms einen großen Einfluß auf Regers erstes Schaffen ausüben konnte, einen Einfluß, der auch später noch in ganz charakteristischen Harmoniewendungen und in der Bevorzugung der kleinen Form für das Klavier, die sich zum Teil auch auf die Orgel übertragen hat, zum Vorschein kommt. Doch in Regers tiefstem Wesen bestand von jeher der Drang nach der Klarheit der Linien, der ihn zuletzt fort von Brahms zu Bach führen mußte. Dies war der große Schritt Regers, der ihn zum hauptsächlichen Begründer der modernen Musik machte, indem er zum größten Teil für sie die Aufbaumöglichkeiten und geistigen Grundlagen zugleich durch seine Werke und durch seine an Bach gereiften Anschauungen schuf.

Diese vierte Variation beginnt mit einer Imitation zwischen je zwei Stimmen, einerseits der Geige und Bratsche, andererseits zwischen der linken und rechten Hand des Klaviers. In der Geige erscheint in e-moll das Anfangsmotiv des ersten Themas, welches in der ganzen Variation mit großer Kraft durchgeführt wird, und einen Takt später, im Abstand einer Septime nach unten von der Bratsche aufgenommen wird. Hierzu bringt das Klavier eine kontrapunktische Linie im Baß, die darauf in der Oberstimme eine Sexte höher aufgenommen wird. Diese Verteilung der Stimmen und Themen wird im Verlauf der Variation nicht beibehalten. Vor allem kommt das Hauptmotiv im sechsten Takt in den Baß des Klaviers, während dessen Oberstimme die aufsteigende Quarte des fünften Taktes des Variationsthemas bringt, um dann in Takt 9 selber das Anfangsmotiv zu übernehmen. Während dieser ganzen Zeit spielt die Bratsche den Achtelkontrapunkt, der anfangs im Klavier lag, und die Geige spielt ein aus drei Noten bestehendes, auf verschiedenen höheren Stufen wiederkehrendes Motiv, das sowohl das aus Takt 2 des Variationsthemas stammende Motiv als auch die den Teil B auftaktisch einleitenden Noten in seiner Linie wiedergibt.



So tritt im weiteren Verlauf der Variation ein häufiger Wechsel der Stimmführung ein, der die Fugen des Baues klar erkennen läßt. Er erhält in dem ganz frei einsetzenden Conzerto-grossoartigen Barockschluß seine Krönung. Natürlich wendet sich dieser Schluß stilecht nach E-Dur und man erhält von dieser Variation ein Bild, das ihre geistige Verwandtschaft mit den Werken der Zeit um Schütz und Bach erkennen läßt.

Die nächste Variation steht wieder in H-Dur. Sie zeigt etwas typisch Regersches: die feine Ziselierung der Stimmen bis in ihre kleinsten rhythmischen Bestandteile. Der Klavierpart dieser Variation und noch mehr der des folgenden „Adagio un poco più lento che il tema" zeigt nämlich ständig in der rechten Hand Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel. In der fünften Variation umspielen diese Läufe hauptsächlich die Bruchstücke des Themas, dieses werfen sich die beiden Streicher gegenseitig zu, während sie im folgenden Adagio das Thema selbst scharf markiert aufnehmen und umrahmen. Die Streicher werden hier bereits ruhiger und lassen schon längere Teile des Themas auch ihrerseits erklingen, besonders von dessen Teil B, bis dann das ganze Werk in einen ppp-Schluß ausklingt.

Dieser Variationssatz wurde vor allem deshalb so ausführlich besprochen, weil er bereits grundlegend Regers Stellung zu den verschiedenen Variationsprinzipien und ihren Meistern erkennen läßt. Schon hier zeigt sich, daß für ihn die kontrapunktische und lineare Abwandlung des Themas viel bedeutsamer ist als die harmonische, und wo diese auftritt, sind Harmonien meist in kleine, sich ergänzende Linien aufgeteilt, was besonders in der dritten Variation deutlich wird. Die Harmonie wirkt bei Reger in erster Linie als letztes kraftvolles Steigerungsmittel bei dem Zusammenkommen aller Stimmen, am klarsten in der zweiten Variation Takt 24 erkennbar, wo breite Harmonien die Bewegung der Stimmen fundieren und stützen. Sonst tritt die Harmonie hauptsächlich da hervor, wo Reger sich dem romantischen und barocken Stil nähert.

Ein Beispiel für die erste Stilart ist der erste Teil der zweiten Variation, dessen Harmoniefolgen in Dur empfindungsvoll die strengen klassischen Linien des Themenanfanges zu Ende führen, für die zweite Stilart der Moll-Dur-Schluß der vierten Variation.

Typisch Regerisch werden die Harmonien in ihren schnellen Folgen und Verschiebungen erst in der fünften Variation, die noch am ersten als eigentlich harmonische Variation angesprochen werden kann. Doch läßt sich das spätere Regersche Harmoniebild, welches vor allem die Tritonusverwandtschaften und Septgegenklänge und Neapolitaner bevorzugt noch von den mehr romantischen, speziell Schubertschen Errungenschaften der Medianten und schnellen Moll-Dur-Wechsel verdrängen.

Schließlich steht die Art der Auffüllung und Ausschmückung der Themenlinien, wie sie in dem letzten Adagio am deutlichsten erkennbar ist, in einer gewissen Beziehung zu der Übung Mozarts. Doch ist die Heraushebung des thematisch Wichtigen hier noch bewußter zum Ausdruck gebracht als bei diesem, der in seinen Ausschmückungsvariati-

onen geschwungene Linien gibt, an deren äußeren Umrissen man das Thema erkennt, während bei Reger meist noch besondere äußere Merkmale, wie Akzente und dgl. hinzugefügt sind, um die Aufmerksamkeit auf besondere, thematisch wichtige Punkte zu lenken, wogegen der Rest der Linie an Bedeutung zurücksteht und fast nur als Auffüllung der Themenintervalle erscheint. Hierdurch steht Reger wieder in naher Beziehung zu Bach, welcher in ähnlich gelagerten Fällen ebenfalls das thematisch Wichtige durch Verzierungen, Verlängerung der Notenwerte, sowie nachfolgende und vorhergehende Pausen aus der Linie heraushebt. Das Schließen des Werkes erinnert an die Beethovenschen Schlüsse der Variationssätze und -werke, der es häufig liebt, das Werk sich langsam zum pp hin ausschwingen zu lassen.

Als rhythmische Abänderung des Themas kann vor allem Variation I, wo das Thema im Klavier um ein Achtel verschoben erscheint, Variation II und IV gelten. Auch hier ist wieder der hauptsächlichste Vorgänger Beethoven, der die rhythmische Abänderung des Themas bereits sehr weit entwickelt hat, vor allem in opus 34 (Variation II, IV, V, VI), opus 35 (Eroika-Variationen). Variation VII, X, XI, XV, Coda) op. 120 und in den c-moll Variationen.

Überhaupt kann als Vorbild Regers in technischer sowie formaler Hinsicht in erster Linie Beethoven angesehen werden, wenn er es auch nicht vermochte, einen so vielseitig sich entwickelnden Musikanten wie Reger, dessen eigene Persönlichkeit sich immer kräftiger vor allem im äußeren Ausdruck seines inneren Erlebens entfaltete, ausschließlich an seine Bahn zu fesseln.

Vorläufig spricht er noch einmal mittelbar durch das Medium Brahms zu ihm, dessen Sapphische Ode Reger wohl in erster Linie zu der Komposition des Adagio con varazioni in dem ersten der beiden c-moll Klavierquintette, das er aus Wiesbaden nach Weiden bereits fertig mitbrachte, bewegt hat. Das Werk erschien als opus posth. vor einiger Zeit bei Schott, nachdem es bei einer Manuskript-Uraufführung beim Tonkünstlerfest von 1922 in Düsseldorf mit großem Erfolge ans Licht gebracht worden war. (In Eulenburgs kleiner Partiturausgabe unter Kammermusik Nummer 336).

Es ist interessant, wie Reger in seiner ersten Schaffenszeit eigentlich die Form, in der er später sein Endgültigstes sagen sollte, nämlich die Variationsform, ziemlich vernachlässigte. Sicher war es die Scheu vor dem Zwang, in bindender Abhängigkeit von einem Thema in immerhin kleineren Rahmen eingeschachtelte Sätze schreiben zu müssen im Verein mit dem so kräftig aufsprudelnden Erfindungstrieb, der ihn zur freien breiten Form anspornte (soweit er sich nicht, von Brahms angeregt, der kleinen Klavierform und dergl. ergab, welche ihm aber auch viele Freiheiten ließ).

Jedenfalls liegen bis opus 73, dem ersten selbständigen Variationswerk, nur zwei ausgesprochene Variationssätze vor, nämlich die Variation aus dem Trio op. 2 und aus dem eben genannten Klavierquintett in c-moll, die Variationen über „God save the king“ (Heil dir im Siegerkranz) sind eher als ein Gelegenheitswerk im Auftrage seines

Verlegers Augener, London, zu betrachten und liegen als solches von der eigentlichen natürlichen Linie seines Schaffens ab. Auch erschienen sie nur kurz vor op. 73, nämlich im Frühjahr 1901.

Der tiefste Grund scheint aber gewesen zu sein, daß Reger in seinem Schaffen ein stark medial* veranlagter Mensch war, der, wie schließlich alle Großen, den Drang hatte, möglichst viel Fremdes in sich aufzunehmen, dort zu verarbeiten und zu Eigenem umzustempeln**. In der ersten Zeit nun äußerte sich diese Art des inneren Umarbeitens und Verarbeitens fremder Einflüsse, dank einer frischen und kräftigen Erfindungskraft, nur durch eine gewisse stilistische Abhängigkeit von Meistern wie Brahms und Bach, doch kann man, wohl die spätere bemerkenswerte Zunahme seiner Variationswerke besonders solcher über Themen fremder Meister mit einem gewissen Bedürfnisse, zu diesen großen Vorbildern emporzuwachsen und sich an ihnen zu entzünden im Verein mit der natürlicher Weise später weniger sprudelnden Erfindungsgabe*** erklären.

Es ist auch interessant, daß Reger sich nur Themen erster Meister wie Telemann, Bach, Hiller†, Mozart, Beethoven†† und Brahms zum variieren aussuchte, deren Kette in seinem Schaffen mit kleinen Abweichungen fast umgekehrt verläuft, was seine inneren Wandlungen zu der Musik der Klassik und des Barock anzeigt. Zugleich kommt hierdurch sein Bedürfnis, sich in möglichst allen bedeutenden Musikepochen vor allem aber in der absoluten Form und Tongebung des Barock zu verankern, zum Ausdruck, eine der triftigsten Erklärungen für das stilistische Wandlungsphänomen in Max Regers Schaffen.

---

* Wie es ja vielleicht dem tiefsten Wesen des Genies entspricht, in den verschiedenen Stadien zwischen Allbewußtsein und Unbewußtsein, besonders in deren Übergangsstufen, Eingebungen zu empfangen diese bewußt oder z. T. unbewußt in sich wirken zu lassen, worauf die hauptsächliche eigene Arbeit darin besteht, ihnen die ihrer Beschaffenheit entsprechende Form sinnlicher Wahrnehmbarkeit zu verleihen Bei Reger waren nun, besonders in seiner letzten Zeit, die gehörten Themen fremder Meister sehr wirksam, sodaß er dieserart zu seinen zahlreichen Variationswerken mit fremden Themen als Grundlage gewissermaßen gezwungen war.

** So schreibt Karl Hasse in seinem in der Badener Morgenzeitung vom 2. 10. 1932 erschienenen Aufsatz „Max Reger und die deutschen Meister": Er hatte wie Bach die Gabe und Nötigung, Fremdes vollständig in sein Eigenes umzuschmelzen.

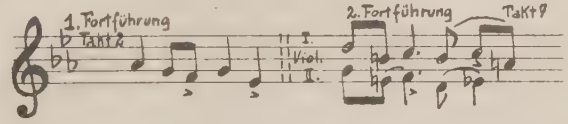
*** Regers Erfindungskraft war bereits zu seinen Lebzeiten eines der umstrittensten Kapitel über seine Persönlichkeit und ist es noch heute, wenigstens in mancher Hinsicht. Eine kurze Betrachtung des ersten Satzes der Sinfonietta zeigt bereits deutlich die Besonderheiten seiner Themengebung. Hier tritt nämlich die Themengruppe entschieden an die Stelle des einen Hauptthemas und die Linie seiner Gedankengänge setzt sich mosaikartig aus diesen Themen und Motiven zusammen, wodurch es eigentlich nie zu einer richtigen Durchführung eines „Themas" kommt, es sei denn, dieses bildet für kurze Zeit das Thema eines Fugatos. Ähnlich mosaikartig setzt sich auch Regers ewige Melodie zusammen und dieser Typ in dieser Art angewandt mußte sein Ideal werden, da er allein im Gegensatz zum wirklichen Durchführungsteil erlaubte, viele durch den Gesang eines Instrumentes oder einer Stimme verbundene Themen aneinanderzureihen. Doch beweist eben das Bedürfnis Regers, immer viele Themen statt eines einzigen Hauptthemas zu haben, daß ihm die eigentliche symphonische Einfallskraft, die alles in einem Thema konzentriert, zum großen Teil abging. Dies ist der wesentliche Unterschied seiner Erfindungsgabe von der eines Bach, Beethoven oder auch Bruckner. Was jene in einem Satz aussprachen, dazu braucht er meist, wenigstens in seinen größeren Werken eine ganze Seite; aber diese Seite bringt bereits eben doch etwas mehr, etwas typisch Regersches, denn sie ragt oft in den Durchführungsteil hinein zwingt ihm ihre Art und Gedankengebung auf, paßt ihn sich dadurch an und beginnt ihn allmählich zu ersetzen. Hierdurch gibt er ihm ein neues Gesicht, das sich auf die ganze Form überträgt und für die Zukunft noch hoch bedeutsam werden sollte und weiter werden wird.

† Hillers große Bedeutung für das deutsche Singspiel ist bekannt, er ist einer der hervorragendsten Vertreter dieses edlen Volksspiels, dem auch Mozart seinen Tribut zollte und das heute wieder sehr wertvoll werden kann.

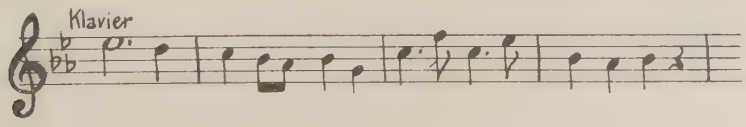
†† Beethoven begnügte sich mit einem diabellischen Thema als Vorlage eines Variationswerkes. Auch Mozart hat nur selten große Meister hierfür zu Rate gezogen und sich mit den Menuetts eines Herrn Fischer und Herrn Duport und simpelsten Liedchen zufrieden gegeben.

Ein weiterer Grund für das später zunehmende Variationswerk Regers ist allerdings auch seine zunehmende kontrapunktische Fertigkeit, die ihm die Imitation, auch in Variationsform, sehr nahe liegen ließ, wie denn seine ausgesprochenen Variationswerke mit einer Fuge endigen, und auch dieses Klavierquintett klingt in einem fugenartigen Finale aus.

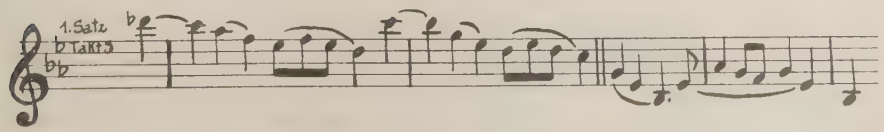
Die gewisse geistige und stilistische Abhängigkeit der Variationen aus diesem ersten Klavierquintett in c-moll ist durch die bemerkenswerte Ähnlichkeit des Themas† mit der Sapphischen Ode von Brahms, auf die ich schon hinwies, gegeben. Es wird jetzt vor allem von Interesse sein, die technische und stilistische Entwicklung Regers seit op. 2 an Hand dieses Werkes klarzulegen. Das Variationsthema selbst besteht aus 24 Takten, ist aber nicht ganz so regelmäßig gebaut, wie sich aus dieser Zahl schließen ließe. Es ist in dreiteiliger Liedform mit Abgesang gehalten. Die ersten acht Takte bringen in den Streichern, geführt von der zweiten Geige, das Hauptthema und gleich mit zwei verschiedenen Arten der Fortführung; die erste Art wird im zweiten Takt von der zweiten Geige angegeben, die zweite im siebenten Takt von der ersten Geige, wobei aber die eigentlichen Stützpunkte der ersten Fortführungsart: f^1, es^1 in der zweiten Geige chromatisch eingeführt erscheinen, wodurch die zweite Art der Themenfortführung, von der ersten Geige eine Sexte höher umspielt, sequenzartig erscheint.



Bemerkenswert ist, daß die erste Periode erweitert und fünftaktig, die zweite, welche das Thema in der ersten Geige bringt, bloß dreitaktig ist. Im Takt 9 tritt im Klavier das, im achten Takt von der zweiten Geige vorbereitete Gegenthema auf.



† Die absteigende Linie des Anfangs erinnert an den wichtigen Themenbestandteil des Hauptthemas vom ersten Satz:



Zunächst senkt es sich diatonisch vom es² hinab, steigt wieder auf*, um zu dem dynamischen und thematischen Höhepunkt in Takt 13 zu führen, der also genau in der Mitte liegt und ein Beweis für die vorbildliche Einteilung des ganzen Variationsthemas, die pyramidenförmig zur Mitte ansteigt und ebenso wieder abfällt, ist. Dieser Höhepunkt bringt das Hauptthema mf und con gran espress. im Klavier, dazu singen Cello und erste Geige imitierend das Gegenthema. Im Takt 15 bringt die zweite Geige die erste Art der Themenfortführung, die von der ersten Geige weitergeführt wird und allmählich in den Abgesang übergeht, welcher sich hauptsächlich aus der Verarbeitung der zweiten chromatisch sequenzartigen Themenfortführung bildet. Das Cello und Klavier machen hierzu abwechselnd einige Einwürfe, vor allem von Takt 19 auf 3 bis Anfang von Takt 22, wobei im Cello nochmals die erste Art des Themenfortführung zu Worte kommt.

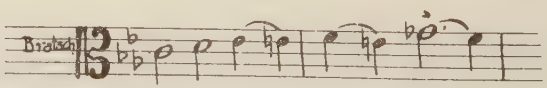
Das Variationsthema ist also von einer selten glücklichen und einheitlichen Form, demnach werden auch die Variationen nach Maßgabe ihrer Formung, Bedeutung und Art der Themenverarbeitung unschwer zu erkennen sein.

Die erste Variation ist an Form, Inhalt und Länge die getreueste von allen vier Variationen. Sie zählt 26 Takte und benutzt die Art, die Reger bereits in den ersten Variationen von op. 2 verwandt, nämlich eine freie Thematik in den Streichern, die sich in der Linie ihrer Entfaltung im Wesentlichen auf die Umkehrung des Hauptthemas, vor allem des absteigenden Quartsextakkordes, aufbaut, worüber das Klavier fast wörtlich, nur um ein Achtel verschoben, das Hauptthema in ursprünglicher Fassung bringt. Sogar dieselbe Verzierung wie in der entsprechenden Variation von op. 2 taucht in der Geige auf und auch die rhythmische Struktur, das verlängerte Achtel mit dem angehängten aufsteigenden Sechzehntel, zeigt sich wieder. So tritt zu der rein äußerlichen Beziehung, daß die beiden ersten Variationssätze Regers in Kammermusikwerken für Klavier mit Streichorchestern auftauchen, auch eine innerliche geistige Beziehung, die sich in der thematischen Verarbeitung und in dem Verhältnis der Streicher zum Klavier offenbart.

Doch schon ist Regers Satz kraftvoller und freier geworden und im sechsten Takt steigt die erste Violine kühn empor, um im siebenten Takte wieder die Rechte einzunehmen, welche ihr bei dem ersten Vortrag des Themas zufielen; sie übernimmt vom Klavier in wortgetreuer Wiederholung der betreffenden Themenfassung die melodische Führung und das Klavier tritt in diesem und im nächsten Takt etwas zurück, um im neunten Takt wieder die volle thematische Führung zu

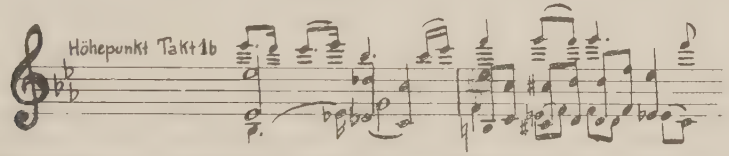
---

* Es könnte fast die rhythmisch veränderte Umkehrung des im 14. Takt des ersten Satzes einsetzenden zweiten Themas sein:



und erinnert in verschiedenen thematischen Wendungen (2ter Takt = 2 Takt des Hauptthemas) und Intervallen sehr an das Hauptthema des Variations-Themas.

beanspruchen. Währenddessen erfolgt in der zweiten Geige und Bratsche im achten Takt die Vorbereitung des Gegenthemas in variierter Form. Dieses wird im neunten Takt, auf 4, von der ersten Geige, rhythmisch etwas verändert, aufgenommen. Doch in den Takten 12 und 13 drängt sich, vor allem in zweiter Geige und Bratsche, die zweite Art der Themenfortführung vor, so daß sie, gemeinsam mit dem in Takt 14 im Cello auftretenden, auf zwei Takte beschränkten, Gegenthema, die ursprünglich hier viertaktige Periode um drei Takte verlängert und und der Höhepunkt entsprechend verlagert wird. Dieser setzt dann in Form einer figurativen Verarbeitung des Themas in der ersten Geige in Takt 16 ein, während das Cello die Umkehrung des Themenanfanges gleichzeitig wiedergibt und das Gegenthema in der zweiten Violine und Bratsche erklingt.



Das Hauptthema verbreitert sich und erfordert ein Ritardando, bei Reger, ebenso wie bei Bach, oft an Stellen größter Kraftentfaltung anzutreffen, Diese Themenreprise umfaßt drei Takte, sodaß in Anbetracht der um drei Takte verlängerten vorhergehenden Periode für die ganze Variation eine Verlängerung von vier Takten bleiben müßte. Auch ist die Antwort der zweiten Geige und Bratsche auf die herausfordernden, vorhergehenden vier Viertelnoten der ersten Geige um vier Takte verschoben, findet sich doch eine ähnliche Art der Stimmführung schon im Takte 15 des Variationsthemas, während sie hier erst in Takt 19 auftritt. Hierdurch ist der folgende Abgesang in viel gedrängterer Fassung gehalten, sodaß wieder zwei Takte eingespart werden und der ganze Variationssatz ebenfalls um nur zwei Takte verlängert ist. Im Takt 19 erscheint im Cello das Gegenthema wieder, um etwas später von der auf vier von Takt 21 in erster Geige und Cello herausgeschleuderten Umkehrung des ersten Themas abgelöst zu werden. Diese wird aber nur im Cello weitergeführt, während die erste Geige sofort in Takt 22 das Gegenthema umspielend aufnimmt, um in Takt 23, ebenso wie die übrigen Streicher, in die zweite chromatisch umspielende Art der Themenfortführung einzumünden, die dann auch den Rest des Abgesangs beherrscht. Die formale Struktur des Variationsthemas ist also im Grunde, trotz der zweimaligen Erweiterung und folgenden Auslassung dieselbe geblieben.

Viel freier wird sich die folgende zweite Variation in ihrer äußeren Form und Ausdehnung geben, denn sie zählt bereits 42 Takte und zeigt äußerlich die unabhängige Form einer Fantasie (Andante- quasi una fantasia).

Trotzdem kann man sie am meisten von allen Variationen als thematisch figurative Variation im Mozartschen Variationssinne ansprechen. Sie beginnt mit einer elftaktigen Einleitung, welche in den

Streichern die Umkehrung des Hauptthemas bringt, die dann in der Bratsche zur Brahmsisch vollen Begleitung des Klaviers weitergeführt wird. Wieder setzen im vierten Takt die übrigen Streicher p mit der Themenumkehrung ein, doch diesmal beginnt die Bratsche mit einer freien Veränderung des Anfanges vom Hauptthema selbst in es-moll mit ges² beginnend. Die Themenlinie ist nur rhythmisch verschoben und anders, in freier rhapsodischer Art unterteilt und weitergeführt, wobei neue figurative Elemente wie das ces¹ am Anfang des sechsten Taktes, welches die Themenlinie ges² es² b¹ nur ausfüllt, auftreten. Wieder erheben im Takt 9 die übrigen Streicher ihre Stimmen, doch diesmal erscheint merklich, wie das Motto über dem folgenden Adagio (non troppo) in es-moll der Anfang des Hauptthemas im Cello, allerdings noch in Es-Dur. Sofort beginnt mi fast Brucknerschen, sphärenhaft schwebenden terzfreien Sechzehnteltriolen das Klavier in es-moll, mit dessen Nebenharmonien wechselnd. Die neue Tonart wird aber erst durch das im ersten Takt auf drei in der zweiten Geige erscheinde ges¹ bestimmt, welches, als wollte es den Strom nochmals ablenken, den Anfang des Gegenthemas anstimmt, der kanonisch imitierend, von Bratsche und Cello übernommen wird. Die erste Geige bringt darauf bewußt und kräftig im fünfzehnten Takt der Variation auf drei das Hauptthema mit seiner ersten Fortsetzung nach es-moll versetzt.

Von jetzt ab beherrscht das Hauptthema das Feld und wird abwechselnd in den einzelnen Instrumenten regelrecht figurativ variiert; so besonders im Takt 29 im Cello mit ausschmückenden Zwischennoten in es-moll, darauf im Takt 31 von der ersten Geige ebenso in Ges-Dur. Die Bewegung bricht mit einem fff im Takt 33 ab und wieder erscheint das Gegenthema in der Bratsche und darauf die Umkehrung des Hauptthemas in der ersten Geige, doch bestimmt bringt die zweite Geige im Takt 38 wieder das Hauptthema mit seiner ersten Fortführung und nur im zweitletzten Takt gemahnt die aufsteigende chromatische Linie in der ersten Geige an die zweite Art der Themenfortführung, welche den Abgesang des Variationsthemas beherrscht.

So sehr auch diese Variation vom Variationsthema formal abzuweichen scheint, so läßt sich doch, wenn auch etwas verschwommener, die dreiteilige Liedform mit Abgesang wieder erkennen. Der Anfang bringt die Umkehrung des Themas, die Mitte, d. h. der Hauptteil des Adagios wird vom Hauptthema und dessen Umbildungen beherrscht und im Takt 36 erscheint sehr merklich variiert die Umkehrung des Hauptthemas wieder, worauf das Hauptthema und seine beiden Arten der Fortführung, gegen Schluß besonders die zweite, den Abgesang bilden.

In der Art der Themenvariierung erinnert diese Variation besonders an die fünfte Variation und an den Schluß von op. 2, nur daß sie noch bewußter und markanter das Thema im figurativen Sinne umspielt und damit sehr merklich an Mozarts Variationsspiel, wenn auch in formal viel freierer und weiterer Weise anknüpft.

Eine andere Art der Themenumspielung bringt die dritte Variation, indem das Hauptthema bzw. dessen Umkehrung, aber auch das Gegenthema* in einer Streicherstimme erscheinen und vom Klavier mit Zweiunddreißigstelläufen, zum Teil auch von den anderen Streichern in größeren Notenwerten und teilweise mit thematischen** Bruchstücken, umspielt werden. Diese Art der polyphonen Variation weist bereits mehr auf das Verfahren hin, das auch Beethoven, besonders in seinen Klaviertrios, gepflegt hat; es ist aber auch schon bei früheren Komponisten anzutreffen, da es aus der kontrapunktischen Umspielung der Themas, wie sie auch in Fugen geläufig ist, entstanden war und einen der Hauptbestandteile der Variationsform seit ihrer frühesten Zeit bildet.

Doch hindert diese Art, das Thema durch andere Instrumente umspielen zu lassen, Reger nicht daran, auch in der Stimme, welche das Thema bringt, es in figurativer Weise zu variieren†, sodaß sich eine interessante Vereinigung beider, innerlich verwandter, Variationsarten ergibt, die der ganzen dritten Variation, trotzdem auch sie im Adagiozeitmaß steht, ein aufgelöstes, lockeres Klanggefüge verleiht und für ihren Vortrag höchste Feinheit und klare Gestaltung verlangt.

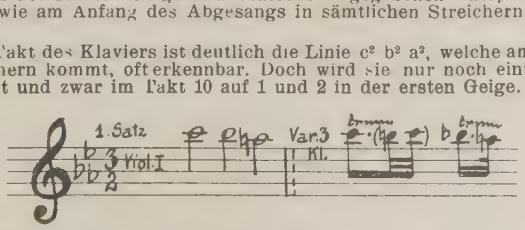
Formal ist diese Variation naturgemäß sehr frei gehalten. Doch ist ein ausgeprägter Abgesang nicht zu verkennen, der allerdings sein hauptsächlichstes Material aus einer zuerst in Takt 35 auf 3 von der zweiten Geige gebrachten Umbildung des Gegenthemas bezieht und nur die letzte Hälfte von Takt 37 und der Takt 38 erinnern in den Streichern an die zweite Fortführung des Hauptthemas, durch die auch dort vorhandenen kleinen Terzen.

Die vierte und letzte Variation ein Presto (ma non tanto- à la Capricio) im Sechsachteltakt steht wieder in c-moll wie der Anfang des Quintetts und zeigt damit gleichzeitig ihre Bedeutung als Schlußsatz des ganzen Werkes an. Sie verlangt, trotz der einschränkenden Hinzufügung „und weniger", teils romantischer Dehnungen und Ritardandos im weiteren Verlaufe des Stückes, ein ganz klares rhythmisches Hindrängen auf den Schluß, das auch durch die thematisch zusammengedrängte Arbeit erfordert wird und rein äußerlich durch das Strettaartige, in Takt 169 einsetzende Prestissimo, das sich immer noch

---

* z. B. Takt 12 in der Bratsche, in einer Form, welche genau der im achten Takte der ersten Variation von der zweiten Geige und Bratsche angegebenen entspricht und in Takt 13 und 17 im Cello, sowie am Anfang des Abgesangs in sämtlichen Streichern, außer dem Cello, nacheinander.

** Im ersten Takt des Klaviers ist deutlich die Linie c^2 b^2 a^2, welche am Anfang des ersten Satzes in den Streichern kommt, oft erkennbar. Doch wird sie nur noch einmal im Verlaufe der Variation angedeutet und zwar im Takt 10 auf 1 und 2 in der ersten Geige.



† besonders in Takt 4 und 9 in der ersten Geige, in Takt 23 auf 3 in der zweiten Weiterführung, auf 1 in Takt 24 in der Bratsche; Umkehrung des Themas in Takt 18 in der ersten Geige mit veränderter zweiter Art der Fortführung.

steigert und gar nicht zu schnell genommen werden kann, angezeigt wird.

Das ganze, fast die Breite und den Inhalt eines letzten Symphoniesatzes zeigende 224 Takte lange Stück ist von einer überströmenden Fülle thematischer und rhythmischer Umbildung erfüllt, welche sich nahezu nicht übersehen und unterbringen läßt. Doch sind bei näherem Zusehen die thematischen Zusammenhänge mit dem Thema von größter Übersichtlichkeit.

Das scherzoartige Anfangs- und erste Hauptthema zeigt die beiden charakteristischen Intervallschritte des Variationshauptthemas, nur daß die dort am Anfang befindliche große Terz zu einer Quarte erweitert ist, ein in Variationen nicht eben seltenes Verfahren. Doch läßt sich das Quartenintervall auch als Umkehrung des, besonders in der zweiten Variation (am Anfang in der ersten Violine u. a.) herrschenden Umkehrungsthemas erklären, welches ebenfalls dieses Quartenintervall am Anfang hat.

Das erste Hauptthema zerfällt in zwei klar erkennbare Teile (Ia, Ib), nämlich zunächst die beiden Triolen des Anfangs und dann die folgenden Triller, welche in ihrer Art sehr an die Zwischenwürfe des Klaviers am Anfang des Intermezzos erinnern. Beide Teile treten an den Durchführungsstellen meist getrennt auf, um sich an den Höhepunkten wieder zu vereinigen.

Das Thema Ic stellt eine rhytmische Umbildung von 1. und ist außerdem durch die zwei sich ineinanderschiebenden, auf verschiedener Stufe beginnenden Themenanfänge erweitert.

Die an zweiter Stelle stehenden Themen II und IIa ergeben sich aus der rhythmischen, durch den Sechsachteltakt der Variation bedingten Umbildung des Variationsthemas, dessen Fortführung durch die Zusammensetzung der ersten Art der Themenfortführung aus Takt 2 und 3 des Variationsthemas mit der zweiten Themenfortführung aus Takt 7, 8 und ff erfolgt. Das zweite dieser beiden Themen, die sehr nahe miteinander verwandt sind, bildet sozusagen das zweite lieblichere Hauptthema des Satzes.

Die übrigen zu dieser Gruppe gehörenden Motive IIb und IIc sind in ihrer Ableitung von dem ersten, bzw. den beiden ersten Takten des Variationsthemas klar erkenntlich. Das erstere stellt eine, besonders in den Streichern, häufig flüssig hingeworfene motivische Durchführungsform dar, während das zweite den Baß des Schlußprestissimo bildet. In den Takten 203 und ff mit den angehängten, dem Thema I entstammenden Triolen, sowie in den Takten 217 ff mit den vom Gegenthema des Variationshauptsatzes (dort Takt 9 und ff) entliehenen weiteren Noten bildet das Thema IIc sogar einen markanten basso ostinato.

Das unter III stehende, bereits im Takt 7 im Klavier beginnende Thema ist eine klare Wiedergabe der von Takt 3 auf Takt 4 des Variationsthemas überleitenden Quinte und entspricht auch der absteigenden Tendenz des Anfangs vom Variationsthema.

Als Thema IV —Va kommen in der vierten Gruppe Themen, die aus dem Gegenthema (IV, IVa) des Variationsthemas, bzw. dessen Um-

kehrung (V, Va) gebildet sind. Bemerkenswert ist, daß die aus der Umkehrung gebildeten Themen V und Va fast ausschließlich als Kontrapunkte zu dem Thema IIa erscheinen und schon dadurch ihre Abstammung vom Gegensatz zum Variationsthema beweisen.

In der nächsten Gruppe kommen die Themen bzw. motivischen Bildungen, welche sich aus der Umkehrung des Variationsthemas und ihrer dem Sechsachteltakt entsprechenden rhythmischen Umbildung ergeben. An erster Stelle steht das Thema der in Takt 64 in der zweiten Geige anhebenden Fugenexposition, welches von vornherein so gebildet ist, daß es einen ausgezeichneten Kontrapunkt zu dem Thema I ergibt (Takt 84 und ff), wie es in seinen Keimen bereits bei der ersten Wiedergabe des Hauptthemas in den Streichern als Gegensatz erscheint. Hierdurch erweist sich gleichzeitig, daß diese Variation, trotz ihrer gewaltigen Länge, ebenso wie das Variationsthema und in derselben Anordnung, als dreiteilige Liedform aufgebaut ist.

Der Teil A erstreckt sich von Takt 1—63, dann kommt der Teil B, eröffnet durch das Thema des Fugatos. Dieses Fugato läßt in seiner Anlage bereits ahnen, welche Bedeutung später der Fuge am Schluß der großen Variationswerke Regers zukommen sollte. Ebenso wie es im dreizehnten Takt des Variationsthemas mit dem Gegenthema der Fall war, wird dieses vom Thema I der vierten Variation im Takt 84 überlagert, wozu sich noch in der Bratsche das Gegenthema gesellt. Der hiermit gegebene Höhepunkt liegt wieder genau in der Mitte; denn wenn man das Schlußprestissimo als Erweiterung betrachtet und nicht mitrechnet, bleiben 168 Takte. Mit diesem Kulminationspunkt meldet sich gleichzeitig die Rückkehr des Teiles A an. Die im Klavier in Takt 164 beginnenden absteigenden Terzen, welche in Bratsche und Cello im Takt 22 und 23 des Variationsthemas vorkommen, leiten den angeschlossenen eigentlichen Abgesang ein; diesem geben sie in ihrer Umkehrung in den Takten 178, 180 u. a. und besonders am Schluß einen ausgesprochenen Codacharakter, da ihr innerer Zusammenhang mit den Codaterzen, trotzdem sie rein äußerlich von der Umkehrung des Hauptthemas stammen, nicht abzuleugnen ist.

Da die dreiteilige Liedform und die Sonatenform in ihrer äußeren Gliederung und durch die Entwicklung* der letzteren eng zusammenhängen, wurde es möglich, daß dieser bemerkenswerte letzte Variationssatz auch mit allen Erfordernissen der Sonatenform übereinstimmt.

Die Exposition, bei der das eigentliche zweite Thema IIIa getreulich in der Paralleltonart Es-Dur in Takt 43 in der ersten Geige einsetzt, erstreckt sich bis Takt 58. Es folgt eine Überleitung, die, ähnlich wie an der betreffenden Stelle im ersten Satz der Symphonietta op. 90, ganz geheimnisvoll gehalten ist und ihr thematisches Material, die absteigenden Triolen in der ersten Geige, aus der Codafigur des Variationsthemas bezieht, ebenso wie später andere gleichlautende Stellen.

---

* Die Sonate hat sich aus der zweiteiligen Cansone (A, A_1) entwickelt und diese Form bis zu den ersten Mannheimern beibehalten. Dann trat das zweite Thema hinzu, welches die Ausspielung der Gegensätze beider Themen in der Durchführung erforderte und A_1 teilte sich in B, A (Durchführung, Reprise) wodurch eine nähere Beziehung zur dreiteiligen Liedform A, B, A eintrat.

Jetzt setzt zu umspielenden Sechszehnteln des Klaviers das Thema des Fugatos in der zweiten Geige ein, wird zu einer Exposition in allen Stimmen ergänzt und eröffnet den Durchführungsteil. Die Überlagerung des Fugatothemas durch das erste Hauptthema der vierten Variation bildet den Höhepunkt der Durchführung und damit des ganzen Satzes.

Die Reprise setzt im Takt 128 im pp ein und steigert sich zu dem ff von Takt 136, worauf sie in Takt 141 in ein helles triumphierendes C-Dur übergeht. Das zweite Thema erscheint auch wieder im Takt 151 im Klavier, darauf im Takt 157 in den beiden Geigen und ein wieder von den absteigenden Terzen gebildeter Übergang führt zum Beginn der Coda im Takt 169. Diese wartet noch mit einigen freien Themenumbildungen auf, wie mit dem unruhigen Baßmotiv (IIc) des Klaviers und bringt, neben Bruchstücken des zweiten Themas in zweiter Geige und Bratsche, das aus der Umkehrung des Variationsthemas entstandene Thema V Ib, welches durch die Art seiner Bildung an das Fugatothema erinnert und in gewissem Sinne der Fugenexposition Fortsetzung und Abschluß gibt, ebenso wie es durch seinen kurzen codaartigen Charakter den ganzen Satz auf das trefflichste zu Ende führt.

Hier schließt ein Werk, das sich in seiner gewaltigen Anlage aus den Anfängen einer gewissen Anlehnung an Brahms heraus zu solcher geistigen Reife entwickelt, daß es bereits alle Merkmale Regerscher Variationskunst in gedrängter Fülle enthält und schon den ersten Meilenstein einer Entwicklung erkennen läßt, die Reger später selber in die Worte kleidete: „Ich bestrebe mich, immer lapidarer zu schreiben!“

II.

Die Variationen im Orgelschaffen Max Regers

Die 7 Choralphantasien Max Regers op. 27, op. 30, op. 40 1 und 2, op. 52 1—3, sind für die Entwicklung von Regers Orgel- und Kompositionsschaffen von einer derartigen Bedeutung, daß kurz auf sie eingegangen werden soll, obwohl durch ihre literarische Gebundenheit ein neues, von der üblichen Variationsmanier abweichendes Moment hinzutritt; denn was in erster Linie für die Gestaltung dieser Variationen den Ausschlag gibt, ist Sinn und Bedeutung des Textwortes und erst in zweiter Linie die Schwungkraft des Themas selbst.

Um die endgültige Form der Regerschen Choralphantasie (oft auch Choralvariation genannt) voll zu verstehen, muß man die Entwicklung des mehrere Strophen umfassenden Choralvorspiels kurz überblicken.

Lindner gibt diese Entwicklung in seinem Werke über Max Reger Seite 147 wenigstens in großen Zügen an: „Dieser erste Versuch Regers, den Choral für die Orgel per onnes versus zu bearbeiten, war nun freilich nicht mehr neu. Lange vor Bach, bei Samuel Scheidt finden wir diese Form, und Bach selbst hat in ihr seine großen Choralvorspiele geschrieben. Aber Reger gebührt das Verdienst, diese alten, wundervoll orgelgemäßen Formen in hochgenialer Weise erweitert, mit neuem wertvollen Inhalt

erfüllt und durch die umfassendste Ausnutzung der schier unermeßlichen Ausdrucksmittel der modernen Orgel die Technik des Instruments aufs höchste gesteigert zu haben."

Auch Poppen bemerkt zu den Choralvorspielen Regers, daß sie nicht so originell wie die spätere Verarbeitung der Motive in den einzelnen Variationswerken sei; es heißt bei ihm auf Seite 17 „So stellen auch die Choralfantasien für Orgel, mit denen Reger sich zuerst die musikalische Welt eroberte, nur die Erweiterung einer Form dar, die wir aus der Bachschen Zeit besitzen: des Orgelchorals".

Tatsächlich ist S. Schmidt der erste bedeutende Vertreter der deutschen protestantischen Choralvariation, wenn er auch in den englischen Virginalisten und seinem Landsmann Buchner auf diesem Gebiete bereits Vorgänger hatte.

Scheidt hat seine sämtlichen, in der Tabulatura nova erhaltenen Choralvorspiele durch alle Strophen durchkomponiert und die einzelnen Strophen durch ein darüber geschriebenes Versus I usw. kenntlich gemacht. Die einzelnen Variationen sind durch ihre harmonische Haltung, Verwendnng des Chromas, kontrapunktische Verarbeitung (Kanon, Imitation, Fuge usw.) und ihren Rhythmus klar von einander gescheiden. Sie führen das Choralthema in einer Stimme als Cantus firmus durch, der von den anderen Stimmeu kontrapunktisch umspielt wird. Dieser Cantus firmus wählt gerne für die einzelne Strophe nach Möglichkeit je eine andere Stimme als Trägerin und wird auch zum Teil schon koloraturartig figuriert. Um die geistige Haltung, mit der sich Scheidt dem Gehalt der einzelnen Choralstrophe nähert, darzulegen, seien einige Beispiele aus der dritten Choralvariation der Tabulatura nova angeführt, der Cantio sacra „Vater unser im Himmelreich'" also Luthers Choral über das Vater unser.

Hierbei gibt Scheidt den Glaubensinhalt der zweiten Strophe „geheiliget werde Dein Name" in schlichtester und dennoch sich gewaltig steigender Weise wieder, ohne in subjektive Gefühlsausbrüche zu verfallen. Es ist eben in erster Linie das Empfinden der großen Kirchengemeinschaft, das Scheidt darstellen will; vielleicht für ihn nur durch sein eigenes Gefühl faßbar, jedoch in der Komposition weit über die Sphäre des Einzelwesens in das Reich des Absoluten, auf uns heute fast als Gut schlechthin Wirkenden emporgehoben. Die gleiche überpersönliche Grundeinstellung bewahrt Scheidt in der dritten und achten Strophe, wenn von des Satans Zorn und Großgewalt bzw. vom Teufel und der letzten Not die Rede ist. Hier malt er nicht hauptsächlich den Schmerz des von diesen feindlichen Gewalten bedrohten Subjekts, sondern er stellt diese Mächte selbst in wildaufstürmenden Bässen dar, bleibt also objektiv und liefert gleichzeitig eine herrliche Parallelstelle zu Regers „und wenn die Welt voll Teufel wär" in der Phantasie über „Ein feste Burg ist unser Gott". Doch verlegt sich Scheidt stellenweise auch auf die Veranschaulichung viel nebensächlicherer Worte, wie in der siebenten Strophe bei der Stelle „zur linken und zur rechten Hand", wobei eine kanonartige Imitation zwischen den beiden Oberstimmen anhebt, um die verschiedenen Hände anzudeuten. In der zweiten Strophe bei

„falscher Lehr" ist eine ähnliche Stelle, da hier eine verwirrende Bewegung in allen kontapunktierenden Stimmen einsetzt.

Daß aber für Scheidt der Hauptsinn der Verszeile wichtiger als das einzelne Wort ist, beweist die vierte Strophe. Hier ist in der dritten Zeile von „gedult in leidens-zeit" die Rede. Doch setzen bei dem Wort Geduld keine langen Noten im Kontrapunkt oder im Cantus firmus ein, sondern die Bewegung läuft ruhig weiter und so fällt der sinngemäße Akzent auf das bewegtere „leidens zeit". Gleichzeitig wird aber durch diese Stelle bewiesen, daß Scheidt ein großes Gewicht auf die freie spielerische Fortentwicklung der linearen Bewegung legt, wie überhaupt naturgemäß das Kompositionstechnische in diesen Stücken der „Tabulatura nova" eine große Rolle spielt, was schon durch die kontrapunktisch konzentrierte Anlage der einzelnen Strophenvariationen bewiesen wird.

Das Geistesgut der Choralvariationen findet in der Folgezeit viele treue Hüter, von denen die wichtigsten genannt seien. Hanff (1630-1706 in Schleswig) ist durch seine häufige Verwendung des Chromas als Ausdrucksmittel bemerkenswert. Bei Buxtehude (1637—1707) spielt die harmonische Variation bereits eine größere Rolle; er ist auch auf Flächenwirkung neben freiem spielerischen Auslauf des kompositorischen Impulses bedacht. Pachelbel (1643—1706) begünstigt mehr das einstrophige, von Bach später hauptsächlich gepflegte Choralvorspiel und vor allem geht er sehr weit in der Variierung und Ausgestaltung der einzelnen Choralzeilen, wodurch er die Zeilenvariation schafft, die auch Bach noch gepflegt hat, vor allem in seiner ergreifenden Choralvariation „Wann wir in höchsten Nöten sein".

Böhm (geb. 1661) nähert sich wieder mit großem technischen Rüstzeug dem Stimmungsinhalt mehrerer Choralstrophen, den er in breiter, das Wesentliche erfassender Fläche wiedergibt. Ebenso halten es später Johann Bernhard Bach (1676—1749) und Friedemann Bach, von denen der erstere großen Wert auf die technische und melodische Verarbeitung des Themas legt.

Besondere Beachtung verdient der direkte Zeitgenosse J. S. Bachs, der hervorragende Kontrapunktiker J. G. Walther. Bei ihm tritt das Kompositionstechnische noch mehr in den Vordergrund, hat doch seine Choralvariation „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend" in ihren 13 Veränderungen nicht weniger als 2 Fugen (4te, 5te Veränderung) und vor allem einen herrlich durchgeführten Kanon in der Unterquarte zwischen den beiden Oberstimmen, zu denen im Baß das Choralthema tritt (9te Veränderung); die steten kanonartigen Imitationen gar nicht zu erwähnen. Der Gehalt der einzelnen Strophen ist noch im Scheidtschen Sinne, wenn auch nicht ganz so fein und eingehend, behandelt. Walther tritt noch objektiv an die Worte heran und sucht sie beschreibend durch äußere musikalische Mittel wiederzugeben.

So hätte der Inhalt der 2. Strophe des „Vater unser", wo vom Lobe Gottes die Rede ist, einen Reger sicher veranlaßt, wuchtige Harmonien, oder einen glänzenden sich steigernden Kontrapunkt zu schreiben; doch Walther begnügt sich damit, dem Inhalt der Strophe mit der

Andeutung himmlischen Saitenspiels durch die geigenmäßig gehaltene Oberstimme näher zu treten, die er ganz schlicht, ohne große äußere Steigerungen, es kann höchstens von einer Intensivierung des Klanges gegen Schluß der Variation die Rede sein, verklingen läßt. Interessant auch, daß über diesen Choral 13 Variationen bei Walther zu finden sind, während das Lied in Wirklichkeit nur 4 Strophen hat. Also war hier der spielerische Impuls des herrlichen Themas das über die bloße Strophenauslegung dominierende Element. Man merkt eben, bei all diesen Choralvariationen Walthers den großen Techniker heraus, allerdings unbeschadet des musikalischen Wertes der Stücke, nur nimmt für ihn die Textausdeutung noch keine absolut führende Rolle ein.

Im Gegensatz hierzu steht bei Bach die Wort- und Sinndeutung an erster Stelle in seinen Choralvariationen. Hier finden sich alle Elemente, welche die frühere Zeit für diese Kompositionsgattung zusammengetragen hat, herrlich vereinigte Breite, die Grundstimmung treffende Anlage, Durchführung eines technischen Kompositionsprinzips innerhalb der einzelnen Teile und schließlich das frappierend genaue Schildern der Worte in Tönen, wobei jedoch stets der Hauptsinn der ganzen Zeile bzw. Strophe grundlegend ist, sodaß Bach schließlich zu einer weitschauenden straffen Anlage kommt, die ein ganz neues Moment in den Aufbau der einzelnen Strophe und des ganzen Werkes hineinträgt, nämlich die starke innere Gegensätzlichkeit innerhalb der einzelnen Strophen, wodurch diese ganze Kompositionsgattung an Schlagkraft und innerer Berechtigung bedeutend gewinnt.

In der darauffolgenden Zeit, besonders in der Zeit der Romantik, erfährt die Choralvariation, soweit sie überhaupt noch gepflegt wird*, keine wichtige Bereicherung mehr, und erst Max Reger blieb es vorbehalten, die Errungenschaften Beethovens und der Romantiker, das subjektive Bekenntnis des Menschen in der Sprache der Töne, im neugefundenen Sinne, in die Choralphantasie hineinzutragen und sich ihrer bei der Ausdeutung des Textinhaltes zu bedienen. Deshalb gehören seine 7 Choralphantasien zu den großartigsten Seelengemälden der musikalischen Kunst überhaupt. Ihr Hauptunterschied zu den Choralphantasien Bachs besteht darin, daß sie nicht mehr für den kultischen Gebrauch bestimmt sind und Reger sich deshalb ganz frei seinen durch das Textwort hervorgerufenen Eindrücken hingeben konnte, ohne an jene kirchliche Gemeinschaftsstimmung gebunden zu sein, welche letzten Endes auf die katholische Auffassung von der Gemeinde der Gläubigen als dem mystischen Leib Christi zurückging und deshalb keine überströmenden Ausbrüche des Einzelempfindens zuließ.

Doch bedurfte es noch eines äußeren Anstoßes, um Reger auf dieses Schaffensgebiet, welches ihm die ersten großen Erfolge einbrachte, zu drängen. Lindner erzählt auf Seite 145 seines Werkes, daß Reger in einem Heft der „Allgemeinen Musikzeitung“ (Nr. 22/23 1896 23. Jahrg.; nicht wie Lindner sagt Nr. 6 1898 21. Jahrg.) einen Aufsatz von Fritz Volbach, Dirigent in Mainz, über den 1895 bei Simrok erschienenen

* Nur erwähnt seien Mendelssohns Charaktervariationen in seiner ersten Orgelsonate u. a.

Orgelchoral Heinrich Reimanns „Wie schön leuchtet der Morgenstern" las, der ihn so sehr interessierte, daß er sich das betreffende Orgelwerk kommen ließ.

Dieser Aufsatz Volbachs ist auch von großer Bedeutung, behandelt er doch das ganze damalige Problem der modernen, dynamisch empfindsameren Orgel und ihrer Literatur. Anfangs heißt es da: „Die Einrichtung der verschiedenen Registerkombinationen, die Freikombination, das Registerrad (Walze), der auf das ganze Werk ausgedehnte Schweller, die ausgebildete Pneumatik usw., alles das hat auf die Behandlung des Instrumentes, die Technik, die Art des Satzes geradezu umwälzend gewirkt." Fortfahrend meint er, die Franzosen wie Guilmant, Widor (ungarisch-elsässischer Abstammung), Saint-Saëns, César Franck hätten es in ihren Werken viel eher verstanden, diese ungeheuren Möglichkeiten, vor allem die der Klangfarben, auszunutzen, als die durch die große Bachsche Tradition belasteten deutschen Orgelmeister. Deshalb begrüßt er das neue Werk Reimanns, welches sich kompositionstechnisch, vor allem durch die kontrapunktische Führung der Stimmen, sehr an Bach hält und doch die neuen Klangerrungenschaften voll ausnutzt, auf das Wärmste. (Zum ersten Mal wird hier die Einstellung des Registerrades durch Zahlen von 1—12 angegeben, eine Einrichtung, die sich aber nicht gehalten hat.) Tatsächlich muß man dieses Werk Reimanns, trotzdem später ein Max Reger diesen Choral ausdeutete, als einen fast genial zu bezeichnenden Wurf ansehen, der als historisch und künstlerisch äußerst wichtig in das ständige Repertoire aller künstlerisch gebildeten Organisten gehört. Es faßt bereits alle technischen und Stimmungs-Momente zusammen, welche später die Regerschen Choralphantasien auszeichnen, wenn auch in schwächerer Potenz.

Auch hier die lastende, schleichende, nachtdunkle Einleitung und dann der lichthelle erste Choraleinsatz zu dem gehaltenen hohen G-Dur-Akkord. (Wobei allerdings eine leise Erinnerung an die Besingung des entgegengesetzten Planeten bei Richard Wagner nicht ganz unterdrückt werden kann.) Auch hier eine Umspielung der einzelnen Strophen erst mit Achteln, dann mit Achteltriolen, Vierundsechzigsteln bei verzierter Melodielinie und zuletzt die Fuge, die man keineswegs als unbedeutend abtun kann. Die Worte der einzelnen Strophen sind untergelegt und zwar die der ersten, dritten und sechsten Strophe und ein thematisches Zwischenspiel erscheint auch bereits in Moll. Und doch, eben wegen dieser äußerlichen Ähnlichkeit das Zutagetreten des geistigen und stimmungsmäßigen Abstandes. Bei Reger die Vision, hier die Anwendung neuer Klangmittel, doch in der Stimmung gut getroffen. Bei Reger der gehetzte Atem des ringenden Riesen, hier der glatte Fluß geschickten kontrapunktischen Könnens. Jedoch das Vorbild ist da, Reger kann beginnen, und er tut es bald.

Bereits kurze Zeit später überrascht er seinen Freund Lindner mit der ersten Frucht dieser neuen Anregung, der Phantasie über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott!" in D-Dur, op. 27. Mit einer kühnen Pedalfigur beginnt das Werk, ein Ausruf höchsten Vertrauens zum Schöpfer und gleich setzt in triomäßig gehaltenem Satz zu der

reichfigurierten Begleitung in Diskant und Pedal der Cantus firmus in der Mittelstimme, im zweiten Manual, ein. Bemerkenswert die sich dazwischen schiebenden wuchtigen Akkorde in der Mediantionart B-Dur. Das Charakteristische der ganzen Phantasie ist, daß jede der vier vertonten Strophen zwecks größerer Gegensätze in einer anderen Stimme erscheint; und zwar die erste Strophe in der Mittelstimme im Triosatz, die zweite im Pedal, die dritte im Tenor (Pedaloberstimme), die vierte sieghaft im Sopran. Bekannt ist der ungemein treffende dramatische Ausdruck, den Reger für die Stelle „Und wenn die Welt voll Teufel wär" durch die unruhigen Harmonieverschiebungen gefunden hat. Eine Schlußfuge besitzt das Werk nicht. Ansätze hierzu sind in der letzten Strophe in den Engführungen des verkleinerten Choralthemas zwischen Diskant und Bass erkennbar.

Auch die als op. 30 kurz hinterher erschienene Phantasie über den Choral „Freu dich sehr, o meine Seele in F-Dur" enthält noch keine Schlußfuge. Dafür ist sie aber bereits mit einem längeren Vorspiel ausgestattet, dessen Andantethema* im weiteren Verlauf zur Verbindung der einzelnen Strophen benutzt wird. Im zweiten Vers (Thema in der Oberstimme) zeigt sich schon das Variationsprinzip, die Themenlinien mit anderen Noten auszufüllen und dadurch zu verzieren. Die dritte Strophe steht in f-moll. In der vierten Strophe ein interessantes Hin- und Her von Dur und Moll, das den Streit der aufsteigenden Morgenröte mit Nacht und Schlaf schildern soll. Die fünfte Strophe steht wieder ganz in Dur, die Themenlinie ist auch hier ausgeziert. In der vorletzten Strophe „Ob mir schon die Augen brechen" ist wieder dieses Moll-Dur-artige Dämmerlicht der vierten Strophe durch die vielen ungewissen verminderten Septakkorde hervorgerufen, während die Schlußstrophe sich in wuchtigen glaubensfreudigen Akkorden auftürmt und ebenfalls eine Engführung des Chorals zwischen zwei Stimmen bringt. Im allgemeinen ist auch hier wieder das Prinzip erkennbar, das Thema möglichst in jeder Strophe in einer anderen Stimme zu bringen, wegen der Anzahl der Strophen in diesem Falle allerdings nicht ganz durchführbar; doch erscheint der Cantus firmus in zwei angrenzenden Strophen niemals in derselben Stimme, wodurch eine größere Abwechslung gegeben ist.

In op. 40, der Phantasie über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" in Es-Dur nehmen bereits die spielerischen Variationsprinzipien eine große Bedeutung ein. Besonders in der umspielenden Begleitung sind die rhythmischen Unterschiede so klar, und bewußt herausgearbeitet, daß Reger es bereits wagen kann, die erste und zweite Strophe in derselben Stimme zu bringen, ohne zu ermüden. In der dritten und vierten Strophe wird auch das Thema selbst bereits mehr oder weniger verziert. In der vierten Strophe begnügt Reger sich hierbei mit einfachen nachschlagenden oder zugleich erklingenden Oktavbässen als Verzierung. Darauf erscheint zum ersten Male in Regers Choralphantasien eine groß angelegte Schlußfuge, deren Thema in seiner

* Das Andantethema ist aus einer Verkürzung der ersten Choralzeile entstanden.

spielerischen Bewegtheit offensichtlich als Gegensatz zu dem breiten Choralthema gedacht ist und es, zum Teil akkordisch ausgefüllt, noch wuchtiger und erlösender hervortreten läßt.

Die klare endgültige Form der modernen Choralphantasie in ihren Grundzügen ist festgelegt.

Das nächste Werk op. 40, 2 die Phantasie über den Choral „Straf mich in Deinem Zorn", ist wieder spielerisch unkonzentrierter, mehr programmatisch gehalten und zeigt sehr interessante, fast rhapsodisch wirkende Zwischenspiele, welche das erschütternde Seelengemälde der einzelnen Strophen noch eindrucksvoller hervortreten lassen. Diese Phantasie verzichtet auf eine ausgesprochene Schlußfuge.

Auch das nächste Werk dieser Gattung, die Phantasie über „Alle Menschen müssen sterben", op. 52, 1 endigt nicht mit einer Fuge, diese hätte wohl zu viele spielerische Elemente in die tief erfaßten Bilder irdischer Vergänglichkeit hineingetragen. Doch die beiden derselben Opuszahl angehörenden Phantasien über „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Halleluja! Gott zu loben" bringen wieder eine Schlußfuge und stellen zum letzten Male das in op. 40, 1 erreichte Formideal monumental und helleuchtend auf, das am besten wohl Poppen in seiner Schrift mit den Worten charakterisiert hat: „Wie Bach in diesen (den Choralvorspielen) den Stimmungs- oft auch den Gedankengehalt eines Liedes bis zum Wortlaut getreu nach der ersten Strophe wiedergibt, so komponiert Reger das ganze Lied durch.

Oder man kann auch sagen: Das Hugo Wolfsche „durchkomponierte" Lied wird in die Form des Orgelchorals hineingetragen. Diese textbedingte Auswahl seiner Mittel in den Choralphantasien widerlegt das Märchen über den großen Mangel Regers an kritischer Einstellung gegenüber dem Wert oder Unwert eines literarischen Erzeugnisses. Solch tiefe Ausdeutungen konnte nur der geben, der ein wahres Verhältnis zum Wort hat. Wo dieses allerdings nicht lebendig genug war, konnte es den Komponisten nicht in diesem Maße anregen. Reger war eben ein Mensch größter Gegensätze; sein Bestes lieferte er in der monumentalen breiten Form, doch auch z. T. in dem feinsten und kleinsten Rahmen: der Liedform; das Mittelmaß berührte ihn nicht, daher die großen Unterschiede in der Qualität seines Liedschaffens. Auch bot die polyphone Form der Choralphantasie für die Orgel eine bessere Möglichkeit für ihn, seine Eindrücke wiederzugeben, als das kompromißbeschwerte, an das vertikale Übereinander von Gesang und meist untergeordneter Begleitung gebundene Klavierlied.

Es folgt fast unmittelbar ein Werk, welches Reger im Auftrage seines Londoner Verlegers Augener anläßlich des Todes der Königin Viktoria von England schrieb: „Die Variationen und Fuge über God save the king (Heil dir im Siegerkranz)".

Doch geistig klafft eine Lücke zwischen den beiden Werken, wie sie garnicht tiefer sein kann, trotzdem das neue Werk in seiner Anlage von den Choralphantasien beeinflußt ist.

Diese Variationen über God save the king sind eine Gelegenheitsarbeit im wahrsten Sinne des Wortes mit all deren Schwächen und

ohne irgendwelche hervorstechende Merkmale, wie von einem begabteren Schüler auf Geheiß des Lehrers geschrieben und schön brav variiert und fugiert. Das Werk ersehien auch ohne Opuszahl, doch entstand es, nach Adalbert Lindner, in der letzten Weidener Zeit zwischen op. 52 und 57, also zwei ganz gewaltigen Orgelwerken, und kann nur als eine vollkommene Atempause zwischen beiden verstanden werden.

Es beginnt mit einigen wuchtigen, doch handwerksmäßig gesetzten und offensichtlich ohne innere Anteilnahme geschriebenen Akkorden, worauf eine achtaktige ruhigere Periode folgt, die ihr Material aus dem Rhythmus des zweiten Thementaktes zieht und als Vorbereitung wirken soll. Das Thema erscheint gleich mit flüssiger, vorwiegend aus Achteln bestehender Begleitung, da es zu bekannt ist, um in einfacher akkordlicher Form gebracht zu werden. Die wenigen Anklänge an Regers übrige Harmonik wirken deplaziert und fast peinlich. Die Steigerung gegen Schluß der ersten Strophe ist eine äußerliche, wie das ganze Stück vorwiegend auf äußere, billige Organistenwirkung angelegt ist.

Etwas Interesse weckt das imitierende Sechszehntelzwischenspiel, das nach vier Takten abebbt und dem im Pedal wieder zu einer vorwiegend aus Achteln bestehenden Begleitung in den Manualen erscheinenden Liedthema Platz macht. Schon das zweimalige Wiederkehren fast desselben Rhythmus in der Umspielung beider Strophen (auch der Rhythmus mit den zwei Sechzehnteln und folgendem Achtel war bereits da) zeigt, wie interesselos Reger gearbeitet hat. Vielleicht könnte die weichere Stimmung der Strophe versöhnen, sie ist bestimmt das Eigenste an dem ganzen Stück. Doch, durch das populäre Thema gebunden, vermag Reger es nicht, sich jenen zarten Klangbildern hinzugeben, in denen er sonst, besonders in den Choralphantasien, so stark ist.

Die Fuge ist handwerksmäßig gut gearbeitet und verwendet die ersten sechs Takte des Liedes mit absteigendem Anhang als Thema. Die Steigerung am Schluß erscheint aus der Luft gegriffen, besonders durch die billigen Terzenläufe im Pedal, die sich bei langsamerem Spiel wie eine Übung anhören. Welch ein Unterschied mit der ähnlichen Pedalstelle in op. 27!

Das Werk ist eben profan bis ins Letzte und vermag sich nicht zu wahrer Höhe aufzuraffen; keine glückliche Initiative des Verlegers, der sich besser der bedeutenderen Werke des Meisters, wie etwa des ersten Klavierquintetts in c-moll angenommen hätte.

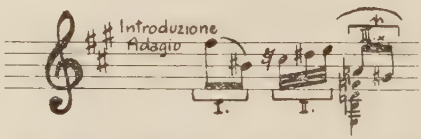
In höhere Kunstregionen führt uns das nächste große Variationswerk für Orgel op. 73, Variationen und Fuge über ein Originalthema für die Orgel in fis-moll, obwohl es das erste große Orgelwerk Regers ist, das offensichtlich in erster Linie für den Konzertsaal, für die neue Konzertorgel, ohne weitere religiöse Bindungen geschrieben ist. Das Werk ist Straube zur Erinnerung an den 14. Juni 1903 gewidmet.

Reger hat das ruhige Weiden verlassen. Alle Eindrücke der Großstadt München bestürmen ihn jetzt und können auf eine so empfängliche Natur wie Reger unmöglich ohne Einfluß bleiben. Poppen sagt

in seinem kleinen Bande über Reger hierzu: „Auch die schwermutsvolle Sprache des Werkes ist Bekenntnis der Münchner Jahre."

Besonders übt Richard Wagner mit seinem Tristan in der Introduzione* rein stimmungsgemäß und zum Teil auch in motivischen und gestalterischen Einzelheiten seinen Einfluß aus, welcher sich bei Reger natürlich in diesem Falle orgelmäßig und bei allem harmonischen Reichtum mehr zur Linie hinneigend auswirken mußte. Jede der 13 folgenden Variationen bringt dann neue Eindrücke, mit denen Reger kämpft, um in der Schlußfuge den Endkampf als Sieger zu bestehen; er geht als Eigener, als Herrscher seines Tonreiches, aus dem gewaltigen Streit hervor.

Das Werk läßt sich in seiner vielgestaltigen Ganzheit nur dann fassen, wenn man es als einheitliches, organisch gewachsenes Wesen betrachtet.



Die Introduzione, im Adagiozeitmaße stehend, bringt in ihrer, stark an den Beginn des Tristan-Vorspiels erinnernden, Anfangswendung in denkbar kürzester und präzisester Form sämtliche drei Hauptgedanken der Einleitung, deren ersten die absteigende verminderte Quinte bildet, den zweiten die aufsteigenden drei Zweiunddreißigstel, welche eine Quinte tiefer in das dritte seine Fortsetzung bildende vorhaltartige Motiv einmünden. Schon diese klare, fast apodiktisch zu nennende Aufstellung sämtlicher Motive des betreffenden Teiles am Anfang des Stückes zieht den klaren Trennungsstrich zwischen Reger und Wagner, der besonders im Tristan-Vorspiel die Motive erst allmählich sich entwickeln läßt, wodurch eine solch weitgehende Verarbeitung der Motive, wie sie der Orgel mehr liegt, in so engem Rahmen nicht gut möglich gewesen wäre. Auch findet das Wagnis, orchestrale Farben in diesem Maße auf die in ihrem Wesen doch eher zur abstrakten Klangdarstellung neigende Orgel** zu übertragen nur durch diesen stilistischen Unterschied seine Rechtfertigung und Ermöglichung***.

---

* Es ist kein Zufall, daß Reger gerade in diesem Werk, das in seiner geistigen Haltung so starke Parallelen zu Wagner aufweist, den entscheidenden Schritt zur motivischen Variation tat, welche innerlich der Leitmotivik Wagners stark verwandt ist. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch der, allerdings stark einzuschränkende, Ausspruch Regers, den Hehemann überliefert hat und in dem er über sein Verhältnis zu Wagner befragt, Auskunft gab: „Über die Liebe zu seiner Mutter spricht man nicht."

** Die Einleitung ist allerdings nur stilgemäß auf einer romantischen Orgel mit ihren vielen schwebenden und streichendenStimmen, sowie ihrem häufigen Schwellergebrauch wiederzugeben, wie ich sie auf dem Regerfest 1932 zu Baden-Baden von Arno Landmann zu hören Gelegenheit hatte. Hehemann schreibt hierzu in seinem Buche über Reger: „Reger geht mit seinem op. 73 stilistisch ganz neue Wege. Er bleibt der Technik des Instrumentes treu, findet jedoch in seiner Technik neue Klänge, neue Farben"

*** Diese Induktion erfüllt im Wesentlichen alle Funktionen einer Ouvertüre, indem sie das wichtigste Geschehen des folgenden Stückes im kleinen vorbereitet und seine Wucht dadurch noch erhöht, daß sie nichts von dessen letzte Größe vorweg nimmt, wobei Reger trotz der romantischen Fasssng seiner Gedanken innerlich auf das stilistische Prinzip der alten Instrumentalouvertüre zurückgegangen ist.

Im weiteren Verlauf der Einleitung spielt das zweite Zweiunddreißigstel-Motiv entschieden die Hauptrolle, ob in notengetreuer oder rhythmisch verschobener Form wie im Takt 4 nach 4, immer stellt es das motivische Grundgewebe, auf dem sich erst die anderen beiden Motive, zum Teil auch in rhythmischer und melodischer Hinsicht etwas verändert, entfalten können.

Man kann in der Introduktion fast von Variationen im Kleinen sprechen, welche in sich bereits die Keime der folgenden groß angelegten Variationen erkennen lassen. Sie sind auch deutlich untereinander abgeteilt und greifen sich in ganz freier Art eines oder mehrere der drei Motive heraus, um sie in phantasievoller Art abzuwandeln. Besonders klar ist die in Takt 18 beginnende Abwandlung des zweiten Motivs erkennbar, in der sich im Pedal bereits in Takt 21 und 22 die Umkehrung des in Takt 7 des Variationsthemas beginnenden Terzenmotivs hineinschiebt. Dieses Terzenmotiv wurde bereits in Takt 7 und 8 in seiner ursprünglichen Form zitiert. In dem in Takt 23 beginnenden Adagio ragt mit verschobenem rhythmischem Schwergewicht bereits das dritte, das Sekundenmotiv, in dem Übergang von d nach cis u. a. in die Verarbeitung des zweiten Motivs hinein, worauf auch das erste Motiv in Takt 26 sich in der linken Hand zunächst noch in Gestalt einer verminderten Septime meldet, um in Takt 27 im Pedal in seiner ursprünglichen Gestalt als verminderte Quinte, zum Teil auch als reine Quinte zu erscheinen. Im Takt 29 meldet sich im Pedal auch wieder das Terzenmotiv des Variationsthemas in seiner Umkehrung, um dann der im Takt 30 beginnenden Verarbeitung des ersten absteigenden Motivs Platz zu machen. Beachtenswert ist in 32 auf 3 in der rechten Hand die Wiedergabe der Verzierung des dritten Anfangsmotivs, die sich in Takt 33 an derselben Stelle wiederholt. Wieder fällt das Hauptgewicht auf das zweite Motiv, wozu sich in Takt 36 im Pedal noch die Umkehrung des ersten Motives, mit Füllnoten versehen, gesellt. Die Bewegung verebbt allmählich und erstirbt in den beiden unendlich zarten absteigenden Quinten in der linken Hand, welche auch gleichzeitig den Übergang zum Variationsthema darstellen.

Dieses Variationsthema* selbst birgt zweifellos archaisierende Bestrebungen in sich und strebt im Gegensatz zu der romantischen Feinnervigkeit der Introduktion die Flächenwirkung etwa der alten niederländischen Meister an. Die Zergliederung des Variationsthemas in mehrere Abschnitte wirkt aber dieser Tendenz entgegen und läßt bereits die feine Arbeit der folgenden Variationen erkennen. Vor allem kann man drei Hauptgedanken unterscheiden, deren erster sich von Takt 1 (der Auftakt ist mitgerechnet) bis Takt 3 auf 5 erstreckt und dessen aufsteigende Tendenz bald in der Quarte, Quinte, der Sekunde und Terz zum Ausdruck kommt und ihm sein thematisches Gesicht gibt. Der zweite anschließende Gedanke stellt gewissermaßen eine Antwort hierauf dar, welche sich vornehmlich nach unten bewegt und deren hervorragendstes Merkmal die breite absteigende Terz in Takt 5 ist,

* Innerlich mit dem dritten Motiv der Introduktion verwandt.

welche im Takt 6 eine Stufe tiefer im pp wiederholt wird. Im Takt 7 schließt sich der dritte thematische Vorwurf an, dessen Kennzeichen die bald ab- bald aufsteigende Terz ist und der ja bereits in der Introduktion angedeutet wurde.

Diese drei Hauptgedanken lassen sich natürlich wieder in einzelne Motive zerlegen. Zum Beispiel kann die auftaktige, ebenfalls an Motiv 3 der Introduktion erinnernde Verbindung $cis^2\ h^1$ als Motiv a, der folgende Quartenschritt als a^1, der Quintenschritt mit folgender Sekunde als a^2 und die sich anschließende Gruppe als a^3 benannt werden. Die Beziehungen von a^1 und a^2 zu dem ersten Motiv der Introduktion sind klar, wenn man sie als Umkehrung desselben betrachtet und a^3 ist die schon im Takt 4 nach 4 der Introduktion auftretende Weiterführung vom zweiten Motiv der Einleitung.

Im zweiten Hauptgedanken ist besonders die absteigende Linie $e^2\ dis^2\ cis'$, als Motiv b und $h^1\ gis^1$ als wesenverwandtes Motiv b^1 bemerkenswert.

Der dritte Hauptgedanke setzt sich ganz klar aus dem absteigenden Terzenmotiv c und seiner anschließenden Umkehrung c' zusammen.

Im weiteren Verlaufe des Variationsthemas erfahren erster und zweiter Hauptgedanke ihre Weiterführung, letzterer, vornehmlich sein Motiv b^1, stellt den Abgesang.

Die Form des Variationsthemas ist die der dreiteiligen Liedform, wenn man die beiden ersten innerlich zusammenhängenden Hauptgedanken als sechstaktiges Hauptthema auffaßt, worauf sich der zweitaktige dritte Gedanke als Teil B anschließt, um einem jetzt achttaktigen wieder aus erstem und zweitem Hauptgedanken gebildeten Teil C, der auch die Koda in sich schließt, Platz zu machen. Wir treffen also wieder Regers Vorliebe für die dreiteilige Liedform als Vorlage seiner Variationswerke an.

Die erste Variation stellt eine formal und thematisch genaue Wiedergabe des Variationsthemas mit Triolen und Sechzehnten untermalt und selber in solche figurativ aufgelöst, dar. In den Triolen kann man unschwer eine Weiterführung bezw. Weiterbildung des zweiten Einleitungsmotives erkennen.

Auch die zweite, bereits mehr spielerisch sich gebende, Variation schließt sich getreu an die formale Unterlage des Variationsthemas an und die thematische Linie ist fast notengetreu an den äußeren Stützpunkten der Melodiestimme erkenntlich. Die harmonische Grundlage ist kaum merklich geändert, wie im Takt 10, wo durch die an Motiv c anschließende Terzenlinie des Basses H statt B genommen ist und hierdurch der darüber lagernde jetzt verminderte Septakkord keinen so starken Durchgangscharakter hat und herber klingt. Auch in dieser Variation ist der Einfluß des zweiten Introduktionsmotives klar erkenntlich, besonders in Takt 8 nach 6 im Pedal. In einem filigranartig feingezeichneten ppp verklingt die Variation, worauf sofort in d-moll und ff die sehr frei gehaltene, das spielerische Moment noch mehr betonende dritte Variation mit Zweiunddreißigstel-Sextolen einsetzt. Sie arbeitet vornehmlich die Intervallsprünge des ersten thematischen Haupt-

gedankens heraus, daneben ist auch der kleine Sekundschritt des dritten Introduktionsmotivs gleich am Anfang in dem a^1-gis^1, d^2-cis^2 u. a. der Linie klar erkenntlich. Im Takt 11 in der linken Hand ist auch das Anfangsmotiv und im letzten Takt das zweite Motiv der Introduktion verwendet.

Die vierte Variation schließt sich in Ausdruck und Zeitmaß wieder enger an das Variationsthema an, nur ist insofern eine Änderung eingetreten, als der erste Hauptgedanke fast ganz ausscheidet und nur der zweite und dritte Hauptgedanke das Feld beherrschen. Letzterer setzt bereits im vierten Takt ein, weicht dann in Takt 8 wieder dem zweiten Thema, tritt in Takt 12, 13 und 14 wieder führend auf, um dann dem Motiv b^1 des zweiten Gedankens den Takt 15 zu überlassen. Hierauf tritt zum ersten Male das erste Thema, wenn auch nur andeutungsweise in seiner Umkehrung pppp wieder auf, um gleich wieder dem zweiten Hauptgedanken das Feld zu überlassen, welches dieser nun bis zum Schluß behauptet. Die beiden Eckpfeiler dieser ausgedehnten Variation bildet also der zweite Hauptgedanke, während der Mittelteil der Verarbeitung aller drei Themen gewidmet ist, sodaß also in sonatenmäßig erweitertem Sinne wieder die dreiteilige Liedform vorhanden ist.

Die fünfte Variation, bei welcher in den Manualen fast durchgängig aus dem zweiten Introduktionsthema abzuleitende Zweiunddreißigstel-Triolen das Feld beherrschen, lehnt sich formal wieder sehr getreu an das Variationsthema an. Dieses erscheint zunächst ben marcato im Pedal, allerdings um den dritten Takt gekürzt, wofür eine Kombination von Motiv a^1 und a^2 in der rechten Hand, mit dem im Pedal auftretenden zweiten Hauptgedanken kontrapunktierend, auftritt. Im sechsten Takt erscheint, an den oberen Stützpunkten der rechten Hand erkenntlich, das dritte Thema in den Manualen, während der Baß nur ein Fis als Grundton spielt; doch bereits in den nächsten Takten beteiligt er sich mit der Baßführung des Variationsthemas an der Bewegung, während, an seinen äußeren Stützpunkten erkenntlich, der erste Hauptgedanke in der rechten Hand wieder auftritt. Die Linie erreicht in einem fff ihren Höhepunkt, worauf die umspielenden Triolen von neuem in den Manualen einsetzen und das Pedal das zweite Thema als Abgesang bringt, welcher in den Manualen zum Basse des Pedals zu Ende geführt wird.

Die folgende sechste Variation in a-moll beginnt mit einem Auftaktsmotiv, welches als Umkehrung des zweiten Introduktionsmotivs angesehen werden kann, da dieses in derselben Form in der Einleitung in Takt 27 erscheint. Thematisch betrachtet ist es eine Auffüllung des absteigenden Motivs b^1, welche im weiteren Verlauf vornehmlich von Triolen gebildet wird. Die anschließende Linie e^2 fis^2 gis^2 erweist sich rhythmisch und melodisch deutlich als eine Verarbeitung der aufsteigenden Linie des dritten Thementaktes, ebenso wie die dortigen aufsteigenden Intervalle neben Motiv b^1 den Hauptinhalt der folgenden zwei Takte ausmachen. Im vierten Takt (der Auftakt ist mitgezählt) erscheint fast wörtlich der zweite Hauptgedanke, dem Tonartwechsel

entsprechend um eine kleine Terz höher gerückt. Auch die folgenden sechs Takte geben in dieser Form fast wörtlich die Vorgänge des Variationsthemas, von dem Auftaktsmotiv der Variation untermalt, wieder. Bei dem Piú mosso assai scheint etwas Neues einzusetzen. Doch nur äußerlich. Denn zu den bewegten Rhythmen des Auftaktmotivs erscheint fast wörtlich, jetzt in gleicher Tonlage, der Fortgang des Variationsthemas, nur harmonisch stark umgedeutet. Die melodische Linie lockert sich immer mehr, bleibt aber in ihren Richtungstendenzen erkenntlich. Die 3 letzten, die Coda bildenden Takte werden vornehmlich vom Auftaktmotiv bestritten, das ja in seiner Linie das Motiv b^1, welches den Schluß des Variationsthemas bildet, wiederspiegelt Diese Variation ist für Regers Entwicklung im Variationsschaffen die interessanteste, da sie bei stellenweiser äußerster motivischer Lockerheit doch immer wieder die große Linie des Variationsthemas als Grundgedanken erkennen läßt.

In der siebenten Variation geht dieser Auflösungsprozeß des Themas in kleine und kleinste Motive weiter. Im Pedal sind als Stützpunkte die aufsteigenden Intervalle des ersten und die Terzen des dritten Hauptgedankens erkenntlich, während durch die kleine Sekunde in der Manualstimme bereits das erste Motiv des Fugenthemas vorbereitet wird, welches zugleich an das dritte Introduktionsmotiv erinnert. Ein Beweis für den großen Zusammenhang des ganzen Werkes.

Innerlich verwandt ist die nächste, wieder in fis-moll stehende Variation, bei der im Pedal, rhythmisch um ein Sechzehntel verschoben, zunächst der erste Hauptgedanke des Variationsthemas erscheint, um dann ebenfalls einer freien Verarbeitung der gleichen Motive, welche die siebente Variation bestimmen, Platz zu machen; während in den Manualen ebenfalls die kleine Sekunde, jetzt zu einer chromatischen Linie erweitert, in spielerischen Akkorden erscheint.

Es schließt sich ein wuchtiges Grave in d-moll an, das stimmungsgemäß stark an die Introduktion erinnert, ja, die aufsteigenden Vierundsechzigstel des ersten Taktes der Variation auf 3 erscheinen wörtlich im 22. Takt der Introduktion an derselben Stelle und entstammen unzweifelhaft dem zweiten Introduktionsmotiv, welches auch mit dem im Pedal erscheinenden ersten Einleitungsmotiv den ganzen weiteren Verlauf dieser Variation beherrscht. Erst gegen Schluß scheint im zweitletzten Takt sich der spielerische dritte Hauptgedanke des Variationsthemas wieder hervorzuwagen, dem sich, nur an der Gestaltungsrichtung erkenntlich, das aufsteigende erste Thema anschließt. Ruhe und Besinnung kehrt nach diesen Ausbrüchen höchster Veränderungskunst und tiefsten Stimmungsgehaltes in der zehnten, in f-moll beginnenden Variation ein. Ihr thematisches Material stammt ausschließlich aus dem zweiten und dritten Hauptgedanken. Gegen Schluß moduliert sie nach Fis-Dur.

Doch steht die nächste Variation im großen und ganzen in G-Dur. In den Sechzehnteln der linken Hand wird das dritte Variationsthema verarbeitet, während rechts wieder die kleine Sekunde

motivisch dominiert. Die ganze Variation ist in ruhigen Farben gehalten, im Gegensatz zu der folgenden zwölften Variation, welche wieder in fis-moll steht und im Vivacissimo mit Triolen hereinplatzt, welche dem Auftaktsmotiv der sechsten Variation verwandt sind. Diese Variation lehnt sich formal wieder an das Variationsthema an, dessen thematische Gestaltung gibt sie auch, hauptsächlich am Anfang, in freier Form wieder. Rhythmisch ist sie sehr frei gehalten und spielt am Anfang den Triolenrhythmus des Pedals wieder gegen den Zweiunddreißigstel-Rhythmus der Manuale aus. Im Pedal sind wieder die Intervallsprünge des Themenanfangs erkenntlich, auf beide Manuale verteilt, erscheint die Linie des Tenors vom Variationsthema. Im siebenten Takt (der Auftakt ist mitgezählt) tritt, wieder in E-Dur, das dritte Thema ein. Es ist von Zweiunddreißigsteln umspielt, welche hier mehr Sextolen-Charakter annehmen und dadurch in einem beruhigenden Gegensatz zu dem wilden Triolenanfang stehen, besonders, da das Pedal liegen bleibt. Doch bereits im neunten Takt hebt im Pedal, aus dem Terzenmotiv gewonnen, der Triolenrhythmus wieder an, um bei dem Wiedereinsatz des Anfangsthemas im zwölften Takte wieder die Führung bis zum Schluß zu übernehmen. Interessanterweise taucht hierbei in den Umspielungen der rechten Hand die Verzierung des dritten Einleitungsmotivs wieder auf.

Die ruhigere 13. Variation stützt sich thematisch auf das zweite und dritte Thema und fällt am Schluß in zarter Linie nach einem Fis-Dur-Akkord ab, welcher zugleich, besonders durch den vorhergehenden Orgelpunkt auf Fis im Pedal einen gewissen Abschluß der Variation bedeutet, andererseits aber durch die unruhige chromatische Untermalung in den Mittelstimmen genügend Spannkraft besitzt, um auf die anschließende Schlußfuge hinzuweisen.

Diese schöpft ihr klar gegliedertes und aufgeteiltes, wieder aus drei Motiven bestehendes Thema aus dem Variationsthema, zum Teil auch aus der Introduktion und stellt so eine geistige Zusammenfassung und einen thematischen und formalen Abschluß des ganzen Werkes dar.

Es kann sich hier nur darum handeln, nachzuweisen*), inwieweit sich das Fugenthema auf dem Variationsthema aufbaut, zumal dieses selbst in seiner ursprünglichen Form im weiteren Verlaufe der Fuge nicht mehr auftritt, was bei Reger in späteren Variationswerken, besonders gegen Schluß der Fugen, fast immer der Fall ist.

Das auftaktige Sekundenmotiv der Fuge erinnert stark an den Auftakt des Variationsthemas** und beginnt ebenfalls auf der Quinte. Das zweite, durch eine Viertelpause vom ersten getrennte, Motiv stellt eine Kombination zweier Motive des ersten Hauptgedankens, nämlich des zur kleinen Sekunde*** verkleinerten Auftaktmotives in zweimaliger Folge, welche durch eine, an das erste

---

* Eine Analyse der Fugen Regers findet sich in Gatschers Schrift: „Die Fugentechnik Max Regers". Engelhorns-Verlag, Stuttgart.

** Ist hierdurch ebenfalls mit dem dritten Einleitungsmotiv verwandt.

*** Erinnert ebenfalls an das dritte Motiv der Introduktion.

Quartenintervall erinnernde, verminderte Quarte ausgefüllt wird. Im weiteren Verlauf der Fuge erinnern die beiden, im geringen Abstand aufeinander folgenden, kleinen Sekunden sehr an das B = A = C = H = Motiv, besonders bei flüssigem Vortrag. Das dritte, nach einer Achtelpause einsetzende Motiv ist ganz klar von dem dritten Hauptgedanken abgeleitet, der in den abschließenden Sexten des Fugenthemas in der Umkehrung erscheint.

Die Fuge bekräftigt den Eindruck des Werkes als eines groß angelegten, durch den sich entwickelten Stimmungsgehalt zusammengefaßten Seelengemälden; es ist eines der subjektivsten Werke Regers, zeigt aber bei näherem Zusehen eine objektive Klarheit, wie sie das Kennzeichen aller Variationswerke des Meisters ist. Vor allem tritt hier zum ersten Male die motivische Variation, hauptsächlich in den letzten Variationen, auf, Regers eigenste Domäne, die er mit seinen folgenden Kammermusikwerken und vor allem mit seinen großen Variationswerken für das Klavier weiter ausbauen sollte. Die Hillervariationen bringen dann die Vollendung dieses Variationsprinzips, auf das ein, das kleinste melodische Partikel ausnutzender Kontrapunktiker wie Max Reger, in seinem Variationsschaffen unbedingt kommen mußte, wenn er die einzelnen Linien bis ins Letzte mit selbständigem Leben ausfüllen wollte. Dies ist der Wendepunkt für Regers Schaffen, welcher unzweideutig in dessen Abkehr von der absoluten Herrschaft der Harmonie zur Ausgestaltung des Melos in allen Stimmen liegt.

III.

Die Variationssätze in den Kammermusikwerken der nach-Wiesbadener Zeit

Die großen Orgelvariationen op. 73 haben Reger endgültig den Weg zum ungehemmten Variationenschaffen frei gemacht, von jetzt an steigt Zahl und Wert seiner Variationen in fast geometrischer Reihe an.

Gleich das nächste Werk, op. 74, ein Streichquartett in d-moll, enthält einen sehr ausgedehnten und wertvollen Variationssatz, ein A-Dur „Andante sostenuto, semplice con variazioni" im Sechsachteltakt. Das Thema ist wieder in dreiteiliger Liedform, A (6) B (5) A (6) gehalten und erreicht, vor allem durch die codaartig sich anschließenden beiden Schlußtakte des Teiles A, eine große Geschlossenheit, die es an die Variationsthemen der Klassik und Frühromantik anknüpfen läßt. Die Variationen selbst bezeichnen in ihrer kompositionstechnischen Entwicklung, wie meist bei Reger, eine Kurve, welche ihren Höhepunkt in der Mitte hat und gegen Schluß wieder zur Einfachheit des Themas zurückkehrt. Die drei ersten Variationen werden vor allem durch polyphone und figurative Umspielung des Themas gebildet, wobei die dritte Variation mit dem häufigen Uebergang des Themas in andere Stimmen einen Typ (IVd) der polyphonen Variation darstellt. Das äußere Notenbild der zweiten Variation weist schon stark auf die fünfte Variation über ein Thema von

Bach, aus op. 81, hin. Doch handelt es sich hier nicht um eine motivische Variation, da die Themenlinie, auch in ihrer figurativen Umspielung (Teil B), klar erkenntlich beibehalten ist und die begleitenden Sechzehnteltriolen in erster Linie die harmonische Grundlage des Themas flüssiger gestalten und ihre einzelnen Intervalle verbinden und berühren sollen.

Die vierte Variation geht bereits freier mit den Bestandteilen des Variationsthemas um; beide Male läßt sie den zweitaktigen codaartigen Abschluß des Teiles A fort. Doch stellt sie vor allem den ersten harmonisch-polyphonen Mischtypus dar, während die folgende Variation bereits mehr motivische Freiheit gewinnt, indem sie den Rhythmus des ersten und vierten Taktes aufgreift und in ihm, auf der Grundlage einer sehr erweiterten zweiteiligen Liedform, die wesentlichen Vorgänge des Themas ganz frei und in aufgelockerter Reihenfolge wiedererzählt, wobei der vierte Takt in seiner Gestaltungsrichtung Eröffner und Wortführer ist.

Die sechste Variation erinnert in manchen harmonischen Einzelheiten (Takt 3!) und vor allem durch den Triolenrhythmus ihres Mittelteils an die Orgelvariationen op. 73 und zeigt dadurch die große zeitliche Nähe, in der die beiden, innerlich sehr verschiedenen Werke entstanden sind. Sie steht, ebenso wie die folgende Variation, im $^{2}/_{4}$ Takt, doch zeigt sie bei freier thematischer Linienführung mehr formale Abhängigkeit vom Thema und größeren Zusammenhang mit demselben als die vorhergehende; nur am Schluß sind wieder die zwei Takte fortgefallen und die rezitierende Schlußfigur der ersten Violine wird in ein D-Dur umgebogen, welches in schroffem Gegensatz zu dem d-moll der „sehr lebhaft" überschriebenen anschließenden Variation steht. Diese kann von allen Variationen des Satzes mit größtem Recht als motivische Variation angesprochen werden. Auf der Grundlage des metrisch und rhythmisch veränderten Teiles B, welcher vor allem an den kleinen Sekundintervallen wieder erkennt-

lich ist, auch ist die harmonische Struktur seines zweiten und vierten Taktes (3. und 5. Takt der Var. gleich 8., 10. Thementakt) beibehalten, erscheinen in rhythmisch und thematisch meist unveränderter Form die beiden ersten Thementakte, bald im Cello, bald in der ersten Violine, um in ein Wechselverhältnis zueinander und zum Teil B gesetzt zu werden. Die dreiteilige Liedform A B A ist beibehalten, ebenso wie bei der nächsten Var., einem nochmals „sehr lebhaft" (doch nicht zu schnell) gehaltenen spielerischen Stück, das ganz frei Intervalle (die absteigende Quarte des zweiten Thementaktes) und Gestaltungsrichtungen (5. und 6ter Variationstakt sind aus 5tem Thementakt entstanden) des Themas aufgreift, ja sogar durch den

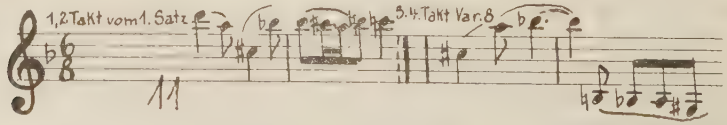
Aufstieg zur verminderten Septime* im 3. Takt Anklänge an den 1. Takt des ersten Satzes bringt. Die harmonische Herabdrückung vom ersten zum zweiten Takt um eine Stufe ist beibehalten, sonst ist die Harmonisation sehr frei. Das kurze Fugato des Mittelteils bringt wieder das eingeschlossene kleine Sekundintervall des Teiles B als Kern seines Themas.

Die neunte Variation erinnert durch ihren, wiederum dem ersten Takt entnommenen, Grundrhythmus an die fünfte Variation und besteht auch aus zwei, jedoch stark verschiedenen Teilen. Der erste Teil bringt ein sehr freigehaltenes Zwiegespräch zwischen der ersten Geige und der Bratsche, an dem sich gelegentlich auch die anderen Instrumente beteiligen. Er bezieht sein thematisches Material vornehmlich aus der Sextenlinie des fünften Taktes und der Umkehrung des punktierten Motivs des zweiten (7.) Taktes. Der zweite Teil schließt sich klar an den Teil B an.

Sehr frei ist auch die zehnte Variation gehalten. Nur an einzelnen Intervallen und Themenbruchstücken, sowie an ihrer, der des Themas entsprechenden, formalen Gestaltung kann man die Beziehungen zum Variationsthema erkennen. Bemerkenswert die leichte Umspielung der, längere Zeit der Bratsche anvertrauten, thematischen Linie und ihre gewaltige Steigerung im Mittelteil, sowie die codaartige Ueberleitung zur ihrerseits mit einer Coda versehenen polyphon und figurativ umspielten 11. Variation, welche den Abschluß des höchst bedeutenden Variationssatzes bildet.

Es scheint fast, als hätte Reger in diesem Satz den Rahmen, den die klassische Streichquartettform und die Gesetze des Quartettklangs bilden, sprengen wollen. Doch bei aller Kühnheit erreicht er hier, ebensowenig wie in seinen späteren Kammermusikwerken jene letzte Freiheit der losgelösten motivischen Variation, die er sich in seinen großen Klavier- und Orchestervariationen errang, wodurch sein mit feinem Empfinden für das innere Gleichgewicht der klassischen Sonatenform ausgestattetes Stilgefühl bewiesen wird. Nur da, wo der Variationssatz auch den Schluß bildet, vor allem im ersten Klavierquintett und in der fis-moll-Sonate für Violine und Klavier geht er weit über den engen Rahmen eines Variationssatzes zur elementar gestalteten und motivisch ganz frei angelegten breiten Form hinaus, die in direkter Parallele zu den Schlüssen seiner großen Variationswerke steht.

Als nächster Variationssatz in der Reihe von Regers Kammermusikwerken schließt sich das der, im Juli 1904 in München entstandenen D-Dur-Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, op. 77a, an-



Die Weiterentwicklung dieser Stelle erscheint fast wie eine Umkehrung der entsprechenden Stelle im ersten Satz.

gehörende Andante semplice con variazioni in A-Dur, 4/8 Takt, an. Das Stück ist von einer derart entzückenden, fast Mozartschen Lebensfrische, daß der Komponist es für angebracht hielt, es auch auf das Klavier zu übertragen und ihm damit eine noch weitere Verbreitung und Beliebtheit sicherte.

Wieder gehört das anmutige Thema der dreiteiligen Liedform A (8½) B (5½) A (4) an. Erste und zweite Variation sind melodisch figurativer Art, nur der anmutige Wechsel der Themenlinie zwischen Bratsche und Geige am Anfang und Schluß der zweiten Variation ragt in das Gebiet der polyphonen Variation hinüber. Die dritte Variation, ein Andante con moto in a-moll greift die beiden ersten Thementakte heraus und verändert sie, vor allem in harmonischer Beziehung. Das punktierte Motiv des zweiten Taktes wird in einer Engführung durchgeführt. Nur der Uebergang im 20ten Takt entstammt einer anderen Stelle, nämlich dem Teil B (9., 10. Takt). In ähnlicher Weise wandelt die vierte Variation die aufsteigende Quarte des ersten Taktes und den Lauf des vierten Taktes ab.

Ersteres Motiv bildet, eingeleitet und getragen von 2 16tel Triolen, welche an den Vorschlag zum vierten Thementakt erinnern, nebst einigen, weniger hervortretenden, motivischen Bestandteilen des ersten Thementeiles, den zehntaktigen Teil A. Den dreitaktigen Teil B bildet der rhythmisch reizvoll abgewandelte Lauf des vierten Taktes, um darauf einer Scheinreprise des Teiles A Platz zu machen, welche erst im 21ten Takt in die richtige Reprise übergeht. Also, bei aller thematischer Freiheit, Einhalten der ursprünglichen Themenform.

Die letzte Variation umspielt das, zum Teil harmonisch etwas anders untermalte, Thema figurativ und erfährt eine viertaktige codaartige Verlängerung, welche zugleich in das anschließende Presto-Finale überleitet.

Das Werk, vor allem die mittleren Variationen, stellt, bei seiner Einfachheit und Klarheit, einen weiteren Fortschritt Regers auf dem Wege zur formalen Klärung der motivischen Variation dar und zeigt, wie er ihre Mittel dem zartesten Thema anzupassen vermag.

Freier gibt er sich wieder in dem Andante con variazioni der Cellosonate in F-Dur op. 78. Das schlichte, sangvolle Thema ist in zweiteiliger Liedform A (7) A^1 (6) gehalten. Die größere Taktzahl des Teiles A rührt daher, daß der den Höhepunkt dieses Teiles bildende 6te Takt in seinem ersten Teil regelrecht als schwerer Takt empfunden wird, in seinen letzten Sechzehnteln aber den Auftakt zu dem schweren Schlußtakt, also dem siebenten Takt, bildet. Im Teil A^1 fällt aber dieser Takt aus und der Schluß schließt gleich an den fünften Takt an.*) Fast scheint hier die Brahmsche Vorliebe für ungradzahlige Perioden, ähnlich wie im ersten Klavierquintett, einen Einfluß ausgeübt zu haben; doch zeigen die anschließenden Variationen wie sicher Reger, auch formal, bereits seinen eignen Weg geht.

* Hierdurch wirkt dieser Teil noch mehr als eine beruhigende Bestätigung des ersten und, vor allem durch die sonst wortgetreue Wiederholung der Cellomelodie im Klavier mit einer im wesentlichen unveränderten Harmonieunterlage, läßt er die Annahme der einteiligen, aus Vorder- und Nachsatz bestehenden Liedform A, A^1 als gerechtfertigt erscheinen.

Die erste Variation stellt noch eine harmonisch-polyphone Variation mit dem im Cello, zuerst als Bass, dann als Tenor, erscheinenden Thema dar, wobei nur die beiden letzten Takte dieser Themenlinie, dem, vom Klavier vertretenen, Grundrhythmus der Variation entsprechend, mit Sechzehnteltriolen ausgefüllt sind. Doch bringt bereits die zweite Variation eine motivische Auswirkung des aufsteigenden Sechzehntelmotivs aus dem dritten Thementakte. Bemerkenswert ist das Erscheinen der teilweise kontrahierten und figurativ ausgefüllten Cellogrundlage des Teiles A [1] im sechsten Takt auf drei, deren Anfang im elften Takt wieder aufgenommen und kurz zu Ende geführt wird.

Die dritte Variation greift in noch freierer Art das Sechzehntelmotiv des dritten Thementaktes als Kopfmotiv heraus, auf dessen Grundlage im dritten Takt, vom Cello vorgetragen, der erste Thementakt erscheint. Auch das Klavier greift, in rhythmisch abgewandelter Weise, im fünften Takt das Terzmotiv des Anfangs auf, welches dann in dem langsam sich verbreiternden Schluß nochmals emporgetragen wird. Diese Variation stellt bereits den Reger ureigenen Typ der motivischen Variation dar, wie er am Anfang des folgenden Kapitels näher erläutert wird. Eine gewisse formale Geschlossenheit ist ebenfalls durch die Wiederkehr des Terzenmotivs aus dem ersten Thementakt am Schluß gegeben. Doch gerade auf dem Gebiet der Form wird Regers Weiterarbeit liegen.

In der vierten Variation werden die in unabhängiger Weise abgewandelten Motive des ersten und dritten Thementaktes gegeneinander ausgespielt, nur am Schluß erscheint das Motiv des ersten Taktes in ursprünglicher Form, erst im Cello, dann im Klavier und bereitet den rezitativartigen Anfang der fünften Variation vor, welcher in nur noch schwach erkenntlicher Weise, die beiden sehr verwandten Motive des zweiten und dritten Thementaktes aufgreift und zur Grundlage der mit einer großen Mittelsteigerung versehenen Variation macht.

Die sechste und letzte, polyphon gehaltene Variation bringt schließlich eine figurative Umspielung des in der Unterstimme des Klaviers erscheinenden Variationsthemas, und erhält einen breiten codaartigen Anhang, welcher vor allem die Motive des drittletzten und dritten Taktes in reichgegliederter Form bringt. In seinem Verlauf erscheinen die Anfangstakte des Themas im Cello in F-Dur wieder, um sich, gegen den, vornehmlich vom Terzmotiv des ersten Taktes gebildeten, Schluß hin, nach A-Dur zurückzuwenden. Bemerkenswert ist, daß im Thema des anschließenden letzten Satzes das Terzenmotiv des Themenanfanges wieder erscheint und am weiteren Verlauf des Stückes entscheidend beteiligt ist.

Der dritte Satz der fis-moll-Sonate für Violine und Klavier, op. 84, ein „Andante sostenuto con variazioni" in fis-moll, im $^6/_8$ Takt, bildet mit seiner abschließenden Fuge gleichzeitig den Schluß des Werkes

und man merkt seinem großen Atem und der breiten formalen Anlage an, daß ihm die Entstehung der Bachvariationen, op. 81, voran ging.

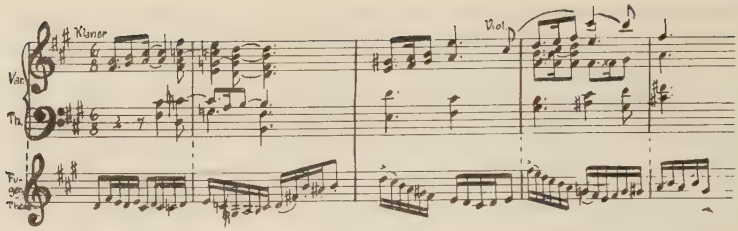
Das schlichte achttaktige, in einteiliger Liedform gehaltene Thema erfährt zunächst zwei polyphone Umspielungen mit einigen Ausführungen der Themenlinie, die jedoch in der zweiten Variation derart reich werden, daß hier eher von einer melodisch-polyphonen Veränderung gesprochen werden muß, wobei auch die Harmonie einige Weiterdeutungen erfährt (5., 7., 8. Takt!).

Die dritte, bereits formal sich über die doppelte Taktzahl (17 Takte) ausdehnende, Variation beruht auf der Umkehrung des Themenanfanges; im elften Takt erscheint der Themenanfang in ursprünglicher Form, harmonisch stark umgefärbt, im Klavier.

Die vierte Variation, Poco vivace ed agitato benutzt zu motivischer Auswertung die Umkehrung der aufsteigenden Quarte des ersten Thementaktes und bringt in ihrem weiteren Verlauf auch das übrige motivische Material des Themas in reicher Fülle, sodaß das Quartenmotiv als Kopfthema erscheint und die, durch die Reprise des Anfangsmotivs im 15ten Takt sehr abgerundet erscheinende, ausgedehnte Variation kompositionstechnisch und formal auf die abgeschlossene Form der motivischen Variation aus op. 81 hindeutet.

Das folgende Allegretto erinnert durch das Terzenmotiv des Anfanges an das Variationsthema der Sonate op. 139; doch stellt es hier eine Ausnutzung der Intervalle des Themenanfanges und des Rhythmus' des zweiten Taktes dar. Mit der in seinem zweiten Takt erscheinenden Umkehrung und Vergrößerung der aufsteigenden Anfangslinie bildet es das thematische Material der, in ihrer ländlich-unbefangenen Grundstimmung eine schöne Weiterdeutung der zarten Themenstimmung bietenden, Variation; während die sechste Variation wieder an das unruhige Tempo der vierten anschließt. Sie verwendet in einem eintaktigen Kopfthema, welches die Begleitung des aus den wichtigsten Themenbestandteilen neugeformten Violinthemas bildet, deutlich die beiden Motive des ersten Thementaktes. Die Variation, welche auch durch eine ausgesprochene Themenreprise sehr geschlossen wirkt, erscheint fast, formal und geistig, wie eine stimmungskündende Charaktervariation Schumannscher Prägung, bleibt aber in ihrer bewußt konstruktiven Auswertung der motivischen Gegebenheiten auf dem Boden der Regerschen motivischen Variation.

Ganz freies Auskosten der Reize, welche die Themen-Linie und ihre Intervalle bieten, erlaubt die letzte Variation, ein zartes Allegretto. Es ist ein unbekümmertes seeliges Musizieren, welches sich in der Schlußfuge wieder strengen Gesetzen unterordnen muß. Das fein ziselierte Thema der Fuge umspielt in klar erkennbarer Form und unter Verwertung motivischer Bestandteile die wichtigsten Stützpunkte der Themenlinie und ihrer Unterstimmen, vor allem des Tenors und später (Takt 4) des Alts.

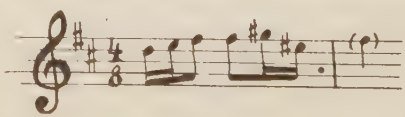


(Das D-dur des Anfangs entspricht der am Schluß der Fuge beim Wiedereintritt des Variations-Themas verwendeten Harmonie.)

Gegen Schluß der Fuge erscheint im fff beherrschend das Variationsthema, um gegen das Fugenthema ausgespielt zu werden. Eine fast zu große Anhäufung von Mitteln bei einem so zarten Thema*); doch entschuldigt vielleicht die weite Spannung der Form und die schärfere rhythmische Fassung des Variationsthemas am Fugenschluß diese Verletzung seines thematischen Ausdrucksgehaltes. Jedenfalls hat dieser Variationssatz in hohem Maße seine Hauptaufgabe erfüllt, aus einem zarten, fast unscheinbaren Keime heraus, gleichzeitig einen sang- und ausdrucksvollen Mittelsatz zu entwickeln und, in fast zu wirkungsvoller Weise, die breite Senatenform zum Abschluß zu bringen. Seine Bedeutung für Regers Variationsschaffen liegt darin, daß es das einzige Mal ist, wo er die endgültige breite Form seiner Variationswerke in die Sonatenform einbaut und beide Formen zu einem machtvollen Gebilde vereinigt.

In kleinerem Ausmaße erneuert Reger in der ersten seiner beiden Sonaten für Violine und Klavier aus op. 103 b, welche in d-moll steht, diesen Versuch der Verschmelzung von Variations- und Sonatenform zu einer neuen großen Einheit. Nur verzichtet er hier auf die breitangelegte Schlußfuge und läßt der Schlußvariation eine kleine Fugenvariation vorausgehen.

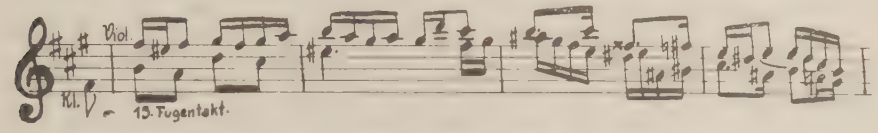
Die beiden ersten Variationen umspielen das mit einem schönen Abgesang versehene 9taktige Thema in polyphon-figurativer Art. Die vier nächsten Variationen haben sich vor allem den ersten Takt



als motivischen Vorwurf ausgesucht, den sie, bald in getreu imitierender Form (Var. 3), bald mit einem Antwortthema (Var. 4) oder Anhang (Var.6) versehen, dann in Triolenrhythmus gebracht (Var.4, 6), in immer breiter werdender Form verarbeiten. Die Fuge der siebenten Variation bringt ein sehr frei erfundenes Thema, das sich, bei genauem Zusehen, in seinen wesentlichen Bestandteilen als ein Ausnutzen erst des Tenors, dann des Basses vom Themenanfang her-

* Ähnlich wie am Schluß der Fuge in den Mozartvariationen op. 132.

ausstellt. Nur der Gegensatz im 13ten Takt in der Violine erinnert rhythmisch und melodisch deutlicher an die Oberstimme des Themenanfanges und gerade seine Stützung durch das Fugenthema erweist dessen Herkunft aus der Unterstimme des Variationsthemas.



Die achte Variation bringt Ausklang und seelische Vollendung des Satzes und damit der ganzen Sonate. Zunächst wird das Thema in der Violine zu einem Zweiunddreißigstel-Kontrapunkt des Klaviers wieder wörtlich zitiert, um dann der geheimnisvoll in B-Dur einsetzenden eigentlichen Coda Platz zu machen, die gegen Schluß nach h-moll umbiegt und in vier Takten zu einer ins Licht erhobenen Harmonisation, das Variationsthema in D-Dur ausklingen läßt.

In dem „Andantino con variazioni" in C-Dur seiner c-moll-Sonate für Violine und Klavier op. 139 benutzt Reger wieder als Grundlage die dreiteilige Liedform A (5) B (5) A^1 (6).

Das Stück ist in einer letzten, todesnahen Weisheit niedergeschrieben und von einer solchen, fast mystischen Religiosität eingegeben, daß es unmöglich erscheint, es sondierend auf seine Bestandteile hin zu prüfen. Es ist für Reger eine Offenbarung, wie etwa der Parsifal für den alternden Wagner, und die gleiche Grundlage übersinnlicher Wesenheit besteht für beide Werke. Auch erinnert es stellenweise, vor allem gegen Schluß, an das weltentrückte Adagio aus Schuberts B-Dur-Klaviersonate.

Die Variationen sind alle, mit Ausnahme der mehr im Leben stehenden siebenten, aus dieser Stimmung heraus geboren. Auf welche Weise die motivischen Bestandteile als ihre Grundlage benutzt werden, ist leicht erkenntlich; wie etwa die zweite und sechste den zweiten Thementakt, dritte, vierte, fünfte den Themenanfang, die letztere die beiden ersten Takte, oder die siebente die weiten Intervalle des siebenten Taktes verwertet.

Wir müssen den Satz, mit seinem ins Jenseits hinüberweisenden Ausklang als ein Vermächtnis des großen Meisters, als ein Ganzes, annehmen, und eben in dieser innerlichen Verschmelzung der einzelnen Variationen zu einem großen Stimmungsbild beruht der Hauptwert dieses kostbaren Satzes.

Der Vollständigkeit halber seien noch zwei Sätze aus Werken Regers für ein Streichinstrument allein erwähnt: die die strenge Variationsform einhaltende großartige Chaconne aus op. 91, No. 7 für Solovioline und das „Andante con variazioni" für ein Violoncell allein aus der Suite op. 131 c, No. 3; beide in a-moll stehend. Das „Andante con variazioni" vereinigt in sechs Variationen, zum Teil freie, melodisch figurative Abwandlungen des Themas in ganz virtuos aufgebauten Veränderungen, unter Beibehaltung der Harmoniefolge des Themas in ihren Hauptzügen.

Bewußt einfach gibt sich Reger auch in dem „Andante molto sostenuto con variazioni" in A-Dur seines Streichtrios op. 141 b., wohl, um einen beruhigenden Gegensatz zu der Leidenschaftlichkeit des ersten und der polyphonen Flüssigkeit und Lockerheit des letzten Satzes zu schaffen.

Die sieben Variationen des in zweiteiliger Liedform A (8 Takte) B (6) *) gehaltenen schlichten und warm empfundenen Themas sind zum größten Teil melodisch-figurativer Art (erste, zweite, siebente Var.) oder polyphon mit figurativer Umspielung des in die Bratsche (Var. 3) oder in das Cello (Var. 4) verlegten Themas. Die fünfte gibt das Thema in a-moll wieder und nur die sechste erweitert die beiden ersten Thementakte motivisch zu neuen melodischen Bildungen, behält aber die Zweisätzigkeit, allerdings in der einteiligen Liedform A—A^1, bei.

Die den Schlußsatz bildende Fuge erinnert in ihrer anfänglichen thematischen Ausnutzung der einzelnen Töne des Quartsextakkordes an den Anfang des Variationsthemas, jedoch stellt sie in ihrem, an die Fuge der Hiller-Variationen erinnernden, Humor eine neue unabhängige Bildung dar.

Das Thema des Variationen-Schlußsatzes von op. 146, dem Klarinettenquintett, erinnert in mancher Hinsicht sehr an das Thema des Streichtrios op. 141 b, besonders durch die absteigende verminderte Quarte im dritten Takt (im Streichtrio vierter Takt, durch gis^2 verbunden) und ist ebenfalls in zweiteiliger Liedform A (acht Takte mit vier Takten Abgesang) B (neun Takte mit zweitaktigem, rhythmisch sehr fesselnden Zwischenspiel) angelegt. Doch hat das Variationsthema auch zum ersten Satze des Quintetts selbst thematische Beziehungen. Vornehmlich durch die Anfangsterz, die im ersten Satz im ersten Takt der ersten Violine bedeutsam eintritt und durch den Abgesang des fünften bis achten Taktes, der fast wie eine rhythmische Veränderung des Dreiviertel-Taktes vom 43. Takt ff. des ersten Satzes erscheint.

Hierdurch erhält das ganze, Mozartisch heitere, Werk seine innere Geschlossenheit. Es bildet zugleich des Meisters Abschied von der Erde und läßt den steten Streiter als Ueberwinder aller ihrer Unzulänglichkeiten, als Erkämpfer der klassischen Formvollendung erscheinen, der in diesem letzten Satz die Sehnsucht nach der Unendlichkeit abgestreift hat, da er geistig bereits in sie hineinragt und reinsten, freudevollsten Empfindungen Ausdruck gibt. Die geistige Verbindung der Moderne mit der Klassik ist in diesem Schlußwerke vollzogen!

Die Variationen bringen noch einmal zusammenfassend die wichtigsten Gestaltungstypen des Regerschen Variationssatzes.

Die erste und zweite sind noch melodisch-figurativ mit leichter polyphoner Umspielung der Themenlinie.

Die dritte Variation füllt den ersten Thementakt figurativ mit

---

* Wenn der jeweilige halbtaktige Auftakt mitgezählt wird.

Sechzehnteln aus und ergänzt ihn mit Bestandteilen des dritten Taktes zu einer Dreitaktperiode, welche die ganze Veränderung thematisch und motivisch beherrscht; während die vierte Variation den Grundrhythmus zu einer viertaktigen melodischen Neubildung benutzt, die von fern an die Umkehrung des Themenanfanges erinnert, wobei immer noch die formale Grundlage des Themas bewahrt bleibt.

Doch verläßt die fünfte Variation diesen Boden, um eine ganz freie Verwendung des Abgesangs (fünfter Takt ff.), rhythmisch in Sechzehnteltriolen aufgelöst, zu bringen.

Auch die sechste Variation verarbeitet den Abgesang. In ihrer Mitte taucht die Terz des Themenanfanges, thematisch verwendet, wieder auf.

Die siebente Variation bringt dann die beiden ersten Thementakte zu Sechzehnteln rhythmisch verkleinert wieder und verwendet sie als motivische Grundlage der ganzen ausgedehnten Veränderung. Auch die achte Variation bringt die absteigende Themenlinie des Anfanges, chromatisch ausgefüllt, in freier Art als edle entsagende Klage von den zwei Geigen gesungen, bis bei poco a poco rit. die Umkehrung der beiden ersten Sechzehntel wieder auftaucht, um den frei zu Ende geführten Themenanfang einzuleiten, der bei all seiner Verhaltenheit doch wieder freudiger, versöhnter klingt, da er bereits in eine Sphäre reinster Musik überleitet.

Eine Gesamtbetrachtung der Variationssätze aus den späteren Kammermusikwerken Regers ergibt eine hohe künstlerische Ausdruckssteigerung und eine Festigung des Errungenen, in dessen Anpassung an die Erfordernisse des Kammermusikstils. Eigentlich schrittmachend sind diese Sätze formal und variationstechnisch weniger, und zu ihrem vollen Verständnis, vor allem dem der breiten Var.-Schlußfuge von op. 84, z. T. auch von op. 139, wird die folgende Betrachtung der genial umstürzlerischen und doch weiterbauenden Klaviervariationen mit einer einleitenden Deutung des Begriffes „motivische Variation“ beitragen.

IV.

Variationen für Klavier

Mit op. 81, den „Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach“ vollendet Reger mit entschiedener Sicherheit jene Entwicklung zur motivischen Variation, die, in ihren Keimen bereits bei den Virginalisten erkenntlich, von Beethoven in seinen Diabelli-Variationen gefördert wird und durch den Neuromantiker Schumann, z. T. auch durch Brahms, weitere Bereicherung erfährt. Doch baut Reger bei dieser Variationsart geistig und technisch auf anderen Voraussetzungen auf als die von Schumann, etwa in seinen „Symphonischen Etüden“, gepflegte Charaktervariation. Während Friedland letztere auf Seite 33, 34 seines Werkes treffend dahingehend charakterisiert, „die Analyse des Schumannschen Variationswerkes habe ergeben, daß der Neuromantiker hier vielfach neue Gestaltungskräfte

und Ideen auf reminiszenzenhaft in der Phantasie verbliebene them. Elemente kleinster Art von außen her projiziere, daß das Thema als logisch-ideelle und konstruktiv-formale Einheit in der Variation selbst unangetastet bleibe", so ist bei Reger der innere Vorgang umgekehrt: Aus einem thematischen Kern gewinnt er die Gestaltungskräfte zur Durchführung einer Variation. Bei ihm ist die motivische, dem Thema entnommene Einheit das Primäre und dieses befruchtet seine Phantasie zu neuen Gestaltungen.

Beethoven und Schumann bringen in den beiden oben genannten Werken ihre sich von Variation zu Variation ändernde Stimmung in der einzelnen Variation durch das Medium einer Themenfloskel, verbunden mit einem neugestaltenden Einfall, zum Ausdruck und schaffen damit den Typ der Charaktervariation; während Reger die, in einer oder mehreren der motivischen Einheiten des Themas enthaltene Stimmung mittels der nach ihren energetischen Eigengesetzen vorgenommenen geistigen, formalen und thematischen Entwicklung durch eine Variation darlegen will. Er schafft hiermit den neuen Typ der „motivischen Variation", welcher in dieser Art an die ursprüngliche klassische Auffassung des Themas, als einer im ganzen und in ihren Teilen zu verarbeitenden konstruktiven Einheit erinnert. Doch ist diese motivische Variation in ihrer Gestaltung von der konstruktiv-einheitlichen Anlage der klassischen Variationen verschieden, indem sie, nach Art der neuromantischen Charaktervariation, ihre Beziehung zum Thema durch ein Kopfmotiv herstellt, welches zunächst ihre Entwicklungsrichtung bestimmt, sie aber nicht hindert, in ihrem weiteren Verlauf noch andere Motive, ja ganze Teile des Themas, z. T. letztere in ihrer ursprünglichen formalen Aufeinanderfolge, zitierend oder verarbeitend zu verwenden. Hierbei erstrebt Reger aber immer die geschlossene Form der einzelnen Variation und bekennt sich damit zum klassischen Prinzip der Vollendung*), im Gegensatz zu dem romantischen Prinzip der Unendlichkeit.

Geistig steht Reger also in dieser neugewonnenen Variationsform der eigentlichen konstruktiv aufbauenden Klassik nahe, während er in ihrer Anlage und in verschiedenen technischen Mitteln manches mit der Neuromantik gemein hat. Er faßt beide Elemente aber in einer durchaus originellen geschlossenen Form zusammen und ist somit der eigentliche Entdecker** der heute „motivische Variation" genannten Veränderungsart des Themas. Ein Schulbeispiel dafür, wie jede formale „Entdeckung" in der Musik eine durchaus natürliche Evolution des bereits Errungenen ist, der allerdings ein genialer Kopf Bahn brechen muß; und hiernach ist formale Entwicklung das Gegebene in der Tonkunst, nicht aber das zähe Festhalten am einmal Vorhandenen, da dann die Form zum Schema wird und nicht mehr imstande ist, Lebendiges zu fassen. So ist die künstlerische Entdeckung ein Beweis des genialen, d. h. wahrhaft lebendigen Charak-

* Nach Fritz Strich. Bei Wölfflin: Geschlossenheit (Klassik) — Offenheit (Romantik).

** Poppen sagt in seinem Buche über Reger: „Nicht die moderne Choralphantasie, sondern eher die motivische Variation sei Regers eigentliche Entdeckung und sein Hauptverdienst.

ters ihres Urhebers und erst in nächster Linie Sache des spekulierenden Verstandes. Auch gibt Regers in der motivischen Variation erscheinende geistige Einstellung zum Thema eine interessante Erläuterung zu seinem vielbesprochenen Wort, daß die moderne Musik nur reinsten Empfindungen Ausdruck verleihen solle.

Dieser Satz, der erkennen läßt, daß die moderne Musik sich von der romantischen, teilweise krankhaften, Exaltiertheit der Gefühle frei machen muß und nur reine*) Empfindungen zum Ausdruck bringen soll, brachte die Voraussetzung für eine, dem Thema gegenüber objektivere in ihrer Gestaltung und Auswirkung aber bedingt subjektive Variationskunst, wie sie in Regers op. 81 zum ersten Male von allen Schlacken der Konvention befreit, zum Ausdruck kommt.

Das schlichte Bachsche Oboenthema in h-moll aus der Kantate „Auf Christi Himmelfahrt allein"**), welches der Variation zu Grunde liegt, ist in klarer, dreiteiliger Liedform A (6) B (4) C (4) gehalten. Bemerkenswert die geradezu zur Imitation herausfordernden erst abdann aufsteigenden sequenzartigen Folgen im zweiten und dritten Teil.

Die beiden ersten Variationen bringen eine polyphone Bewegung der Unterstimmen. erst in Sechzehnteln, dann in Sechzehnteltriolen und werten, vor allem die erste, die sequenzartigen Folgen der beiden letzten Thementeile bereits imitierend aus.

Das die zweite Variation abschließende H_1, im Baß wird zur nächsten Variation hinübergebunden und geheimnisvoll setzt der verminderte Nonakkord über diesem H_1, von der Höhe herabsteigend im pp ein. Er erweitert sich zu einer thematischen Linie, welche, ebenso wie der nächste Takt, den letzten Satz des Variationsthemas wiedergibt. Im dritten Takt kann man die absteigende Linie vom Ende des sechsten Taktes erkennen, während gleichzeitig im Baß die Linie des ersten Thementaktes aufsteigt, welche in den beiden folgenden Takten zu immer größerer, treibender Kraft anwächst und das im sechsten Takt im Diskant einsetzende Hauptthema vorbereitet. Doch bereits im folgenden Takt setzen im f. die Akkordfolgen des Anfangs wieder ein und gehen im neunten und zehnten Takt in das Anfangsmotiv, das vom Baß emporgetragen wird, über. Im elften Takt setzt der erste Thementakt mit seinem charakteristischen Kontrapunkt im Tenor neu ein. Die Bewegung bricht im pp ab und nach einer Sechzehntelpause erscheint das Auftaktsmotiv der zweiten Themenperiode (B), um der darauf wieder einsetzenden Schlußlinie der Gruppe C Platz zu machen. Das Prinzip der Regerschen motivischen Variation, auf dem Untergrund und umrahmt von einem thematischen Kopfmotiv, wichtige Themenbestandteile gewissermaßen unter neuer Beleuchtung und im Rahmen einer ihnen entsprechenden geschlossenen Formbildung erscheinen zu lassen, ist erreicht.

---

* wodurch ihr allerdings, wenn man „rein" für „gut" setzt, die befruchtenden Gegensätze des Bösen verloren gehen. Dies hat wohl nicht in Regers Absicht gelegen und man setzt deshalb vielleicht besser „klar" für „rein".

** Als Einleitung und mittlerer Verbindungsteil eines Duetts für Alt und Tenor. Von Bach nur mit Continuobegleitung und das zweite Mal in seiner ganzen Länge unverändert wiederkehrend gesetzt. (Gesamtausgabe der Bach Ges. Kirchenkantate 128.)

Die nächste Variation hält sich in ihrer Verarbeitung des Materials thematisch und formal wieder genau an das Variationsthema. In der Periode A erscheint das Thema immer in der jeweils zweiten Zweiunddreißigsteltriole angedeutet und soll, wie die Ueberschrift „ben marcato la melodia" angibt, sehr gut hervorgehoben werden. Der Teil B bringt sein Thema abwechselnd in der linken und rechten Hand, wodurch die motivische Gliederung dieser Stelle deutlich wird, und die letzte Themenperiode erscheint im forte in der linken Hand, um von der Rechten bis zum Schluß weitergeführt zu werden.

Die fünfte Variation, ein Vivace, führt die ersten beiden Takte des Themas in, bald hier, bald dort erscheinenden Sechzehnteltriolen durch. Gelegentlich (zweite Hälfte von Takt 3) erscheint auch der vierte und fünfte Takt, oder, wie in Takt 17, das aufsteigende Sechzehntelmotiv der zweiten Periode (Takt 7 auf 1). Die stellenweise die Ueberleitung oder den Kontrapunkt stellenden chromatisch absteigenden Sechzehnteltriolen entstammen wohl dem Anfang von Takt 3, indem sie dessen Linie ausfüllen und erweitern.

Diese Variation gehört also, ebenso wie die folgende, ein Allegro moderato, wieder der Gattung der Regerschen motivischen Variation an. Die sechste Variation bringt marcato angedeutete Stücke des Themas im vierteiligen Takt und rhythmisch um ein Achtel verschoben, sodaß sich ein ganz neues metrisches Bild desselben ergibt. Erst im fünften Takt erscheint in der linken Hand der ganze erste Thementakt, allerdings diesmal um ein Achtel zurückversetzt. Der dritte Takt des Themas erscheint darauf piano in rhythmisch getreuerer Form im Diskant und im zehnten und elften Takt wird die erste Periode in der rechten Hand zu Ende geführt. Der Teil B erscheint, wieder rhythmisch verschoben, zunächst in der linken Hand, um im vierzehnten Takt wieder in die rechte Hand überzugehen. Die im Takt 17 einsetzende dritte Periode ist um ein Achtel zurückverschoben und gibt den Schluß des Variationsthemas mit einigen, leicht erkennbaren Auslassungen und Abänderungen wieder.

Reinste weltabgewandte Stimmung ist die folgende siebente Variation, ein Adagio. Das aufsteigende Sekundenmotiv entstammt der Linie h = cis des ersten Taktes. Die vier ersten Takte drängen in großen Zügen das modulatorische Geschehen der ersten Periode zusammen und enden in fis-moll. Von der zweiten Periode wird sodann nur das Auftaktsmotiv und das, bis zum zartesten ppp abnehmende, abschließende Motiv benutzt. Ganz wortgetreu, nur harmonisch etwas verschoben, wird die Schlußperiode, welche in der linken Hand beginnt und von der Rechten weitergeführt wird, wiedergegeben.

Während diese Variation eine bemerkenswerte Vereinigung von harmonischer und motivischer Variation darstellt, wie sie später Reger bevorzugen sollte, kann man in der folgenden, in C-Dur erscheinenden, ganz auf die Abwandlung des ersten und dritten Thementaktes eingestellten, Variation kaum noch von harmonischer Abwandlung sprechen, da die ganzen formalen Grundlagen des Variations-

themas gesprengt sind und eine Art der motivischen Variation hier erscheint, welche in ihrer Kühnheit bereits die letzte Folgerung für diese neue Gattung zieht. Nur die im zehnten Takt einsetzende Mittelperiode hält formale und thematische Bindungen ein, während der Schluß wieder ganz frei vornehmlich das Anfangsmotiv des ersten Taktes abwandelt; sein punktierter Kontrapunkt scheint, ebenso wie am Anfang der Variation, dem absteigenden Motiv des letzten Thementaktes zu entstammen und stellt hierdurch eine Beziehung zu der, allerdings viel zarteren, dritten Variation her.

Die folgende neunte Variation, ein inniges Grave in H-Dur, lehnt sich wieder mehr an das Variationsthema an und bringt die erste Periode, auf drei Takte zusammengedrängt, fast wortgetreu, nur mit einigen chromatischen Ausfüllungen versehen, wieder; ihr Rhythmus ist auf die Triolenbegleitung abgestimmt. Die Mittelperiode nimmt themengetreu vier Takte ein und anschließend erscheint wieder die erste dreitaktige Periode, so daß diesmal die dreiteilige Liedform A B A entsteht und die formale Verselbständigung der Variation klarlegt.

Die nächste Variation in gis-moll erinnert nur noch in Rhythmus und Linienrichtung der Baßführung an das Thema, doch erscheint dessen erster Takt, im neunten und zehnten Takt, im Diskant in Es-Dur ganz kurz und im dreizehnten Takt kann man in ihren Grundzügen die Mittelperiode erkennen, sodaß durch den anschließenden Variationsanfang wieder die Liedform A B A entsteht, und nur die vom fis^2 absteigenden drei letzten Takte erinnern in ihrer Linie wieder an den Schluß des Variationsthemas.

In der elften und zwölften Variation wird vornehmlich die aufsteigende Quarte des Themenanfanges motivisch abgewandelt, während in der dreizehnten Variation der erste Thementakt verarbeitet wird.

Die vierzehnte und letzte Variation bringt dann das ganze Variationsthema wieder. Es erscheint in der linken Hand, während die Rechte einen, bald aufgeregten, bald flüssigen Kontrapunkt hinzufügt, der am Anfang (Takt 2, 3, 5, 6, 10) und Schluß zum großen Teil der Mittelperiode entnommen ist und sich sonst fast durchgehend auf die aufsteigenden Motive des ersten und dritten Thementaktes stützt; auch die Sekunde cis^2 h^1 des ersten Taktes ist als vorhaltartiges Motiv, besonders im ersten und dreizehnten Takt ausgenutzt.

Das Fugenthema beginnt nach einem Vorhalt auf g mit dem charakteristischen Qartensprung fis—h und ist sonst im wesentlichen frei gehalten, doch erinnert seine modulatorische Entwicklung an die der ersten Themenperiode. Auch Erinnerungen an die Mittelperiode erscheinen im Tenor im Takt 55 und im Alt im Takt 62, während im Takt 71 die Periode C wieder erscheint.

Die gewaltige Schlußverbreiterung der Fuge bringt das Variationsthema nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, dieses wäre hier unter dem elementaren Zusammenprall der Kräfte in seiner Lieblichkeit erdrückt worden. So wird Regers Feinfühligkeit und Ge-

schmack hier besser als am Schluß der zu den Mozartvariationen gehörigen Fuge erwiesen.

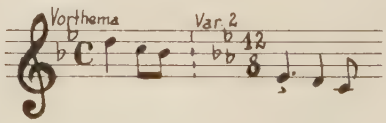
Bagier versucht in seinem Buche über Reger (S. 176), die einzelnen Variationen zusammenzufassen, nach kompositionstechnischen (Var. 1—3) mit klavieristischen Gesichtspunkten (4—6), sowie in Hinblick auf ihre Ausdrucksgestaltung (7—9), die motivische Verwertung des ersten Taktes (10—12) und die Herbeiführung einer krönenden Schlußwirkung (13—14). Eine Auffassung, die sehr glücklich erscheint, da sie innerhalb der einzelnen Gruppen die ansteigende Entwicklungsrichtung, zwischen ihnen aber die Kontrastwirkung, welche jedoch in Hinblick auf den Schluß der Steigerung dient, hervorhebt und ein treffendes Beispiel für die Anordnung der Regerschen Variation nach Gesichtspunkten der Steigerung bezw. Verklärung liefert.

Kurze Zeit später, bereits mit seinem op. 86, den „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven" für zwei Klaviere in B-Dur, überraschte Reger die aufhorchende Musikwelt mit einem neuen gewaltigen Variationswerke, in welchem er die motivische Variation in einem neuen, formal vollendeten Gewande, erscheinen läßt.

Das Thema lieferte die 11te der Bagatellen op. 119 von Beethoven. Es steht im $^{4}/_{4}$ Takt, ist in zweiteiliger Liedform gehalten und mit einer stark kadenzierenden kurzen Coda versehen. Die Verhältnisse des Themas sind: A, 4 (Tonika) und 4 (Dominante mit Unterstufen); zweitaktige Ueberleitung: B, 2 mal 4 Takte (Tonika); Coda, 4 Takte. Bemerkenswert der überirdisch weiche zweite Teil des Themas, der in seiner Zartheit wie eine rhythmische Abänderung des sechsten Taktes von Isoldes Liebestod erscheint und Reger zu immer neuen poesieerfüllten Ausdeutungen veranlaßt.

Die erste Variation steht in G-Dur und bringt das Thema zur hauptsächlich aus der Harmonisation gewonnenen Umspielung, in seiner Linie unverändert wieder. Stellenweise tritt eine harmonische Neudeutung ein oder gar eine zweitaktige Verschiebung nach B-Dur (15., 16. Takt).

Doch ganz frei greift bereits die folgende Variation die absteigende Linie der ersten Takthälfte als Kopfthema



heraus, welches den Hintergrund für die marcato an den Höhepunkten erscheinenden beiden ersten Thementakte bildet und hiermit eine Weiterführung der in der 10. (gis-moll) Bachvariation angewandten Art darstellt, einzelne Thementeile auf dem Untergrunde und umrahmt von einem thematischen Kopfmotiv in neuer schärfer profilierter, zweckgeborener Form, im neuen Licht erscheinen zu lassen.

Dieser Blick in die Raumtiefe des Themas, wie er dem Barock noch eigen war und hier für die Moderne wieder errungen wird, ermöglicht letzte Ausdeutung seiner einzelnen Bestandteile, die sich durch ihre bewußte, formal steigernde Zusammenfassung zu seinem Gesamtbild neu verbinden. Doch soll, zur konzentrierteren Auswertung von immer reicherem Material, in den folgenden Variationen in stets steigendem Maße die Form noch bereichert werden, so daß wir in der fünften*) Variation die ganz in sich geschlossene Liedform A B A antreffen.

Das Kopfthema entstammt wieder dem ersten Takt und bildet das Hauptthema des ganzen Stückes, das im Teil A eine mannigfaltige Art der Durchführung erfährt. Im Baß erscheint im siebenten Takt die Umkehrung der vier ersten Thementakte und in der flüssigen Sechzehntelfigur des 15. Taktes im zweiten Klavier kann man eine Kontraktion und Verkürzung der drei ersten Thementakte erkennen. Als Teil B erscheint im 20. Takt die zweite Viertaktgruppe der ersten Themenperiode im ersten Klavier, die mit einigen diatonisch absteigenden Gängen im zweiten Klavier zur Reprise des Kopfthemas und damit von A im Takt 27 führt.

In der sechsten Variation kehren alle Themenbestandteile, außer der Coda, wieder. Fast erscheint diese Variation wie eine bunte Phantasmagorie, die auf der Luftschicht des aus dem dritten Thementeil gewonnenen Kopfmotivs sich abspiegelt und vor dem Auge einher zieht; doch läßt sich auch hier, im freien Sinne, eine zu Grunde gelegte Form, und zwar die Rondoform, erkennen.

Das Kopfmotiv bildet den Teil A, ihm folgt in Takt 17 die zweite Themengruppe als Teil B und im Takt 11 erscheint wieder der Teil A, stellenweise vom zweiten Thementeil kontrapunktisch gesteigert und durchbrochen. Den Teil C bildet der im Takt 17 erscheinende erste Halbtakt, der kontrapunktisch vom zweiten Thementeile bereichert, durch diesen zum Teil A wieder übergeleitet wird. Im Takt 25 erscheint dann wieder B, gestützt vom ersten Kopfmotiv, das auch den Schluß bildet.

In der siebenten, achten und neunten Variation stellt die erste Takthälfte des Themas das Hauptmotiv, in dessen Rahmen bald der erste bezw. zweite Takt (Var. 7 und 9), der Teil B (8., 9. Var.) die zweite Zweitaktgruppe der Coda (Schluß von 8) oder die Umkehrung der zweiten Hälfte des ersten Taktes im Baß (Var. 9, Takt 10—12) und daran anschließend die erste Takthälfte im Diskant des ersten Klaviers projektionsartig erscheinen.

Die zehnte Variation löst das Thema in seine kleinsten Bestandteile auf, ohne größere Flächen erscheinen zu lassen. In den Quartschritten, im Baß der zweiten Takthälfte des ersten Taktes, kann man die zweite Takthälfte des dritten Thementaktes erkennen, in der absteigenden Sexte des 21. Taktes im zweiten Klavier die

---

* Die dritte und vor allem die vorhaltartige, figurativ umspielende vierte Variation halten sich formal (letztere auch thematisch) ziemlich bzw. ganz streng an das Thema.

entsprechende Stelle des fünften Thementaktes. Die umspielenden Sechzehntelnoten erinnern an die absteigende Sekunde der ersten Takthälfte und den aufsteigenden Ganztonschritt des fünften Taktes, sind jedoch keineswegs streng thematischer Natur. Die Durchführung berücksichtigt hauptsächlich das Baßthema des Anfangs.

In der elften Variation stellen wieder die beiden ersten Thementakte das Kopfthema, auf dessen Fläche die zweite Viertaktgruppe von A, C und die Coda erscheinen.

Thematisch erinnert das Kopfthema der zwölften Variation an das der siebenten und neunten; doch entstammt es wohl eher der zweiten Viertaktgruppe, da die aufsteigende Sexte eine Umkehrung von dessen entsprechender Stelle darstellt. Auch wird dieser Teil des Themas, besonders sein zweiter Takt, zunächst motivisch durchgeführt, bis der Teil B und als Höhepunkt der Variation im fff der Teil A erscheint. Den Schluß bildet im pp der Teil B, auf dessen Fläche erinnerungshaft Teile von A erscheinen, vor allem sein erster Takt, welcher auch zugleich einen Hinweis auf die anschließende Fuge liefert.

Aehnlich wie die Bachvariationen lassen sich auch diese Variationen zu je drei und drei gliedern: Die beiden ersten Dreiergruppen unter dem Gesichtspunkt, daß eine motivisch freie Variation von je zwei formal und thematisch strengeren eingeschlossen wird, die nächste, daß der erste Thementakt das Hauptmotiv stellt und die letzte, daß, von den abgerissenen motivischen Zitaten der zehnten Veränderung ausgehend, eine Beruhigung und Verbreiterung zur zwölften hin eintritt, welche zur Verwendung von ganzen Themenkomplexen führt. Folglich hält der ganze Zyklus das Prinzip ein: vom Strengen über die größte Freiheit zur Konsolidierung des Erworbenen, durch die formal vollendete Vereinigung des Strengen mit dem motivisch freien Element, vorzudringen.

Die Fuge bezieht ihr thematisches Material aus dem Variationsthema. Ihr Anfangsmotiv deutet auf den Themenanfang hin, doch spielt auch der Teil B eine große Rolle bei der Themengestaltung, wie es an der im zweiten Takt sich einstellenden Sexte ersichtlich ist. Im Ganzen ist das Thema sehr flüssig in Sechzehnteln gehalten und bietet einen hervorragenden Hintergrund zu dem sich im Takt 80 im ff einstellenden ersten Thementeil, welcher auch die Schlußkrönung des ganzen Werkes bringt und in seiner Gestaltung auf die entsprechenden Stellen in den Hiller- und Mozartvariationen hinweist.

Vor allem hat Reger in diesem gewaltigen Variationszyklus den entsprechenden Rahmen und die zweckmäßige Gestaltung für seine motivische Variation gefunden, die es ermöglichen, den gedanklichen Kern, sowie den Stimmungsgehalt eines Themas bis in seine letzte Faser plastisch darzulegen.

Später übertrug er das Werk in klanglich eindringlicher Form für großes Orchester.

Der Meister stellt naturgemäß sich und den Spieler in dem Andantino con variazioni seiner Sonatine e-moll, op. 89, Nr. 1 geringere geistige und technische Anforderungen.

Die Mehrzahl der vier Variationen verarbeitet das übersichtlich in der dreiteiligen Liedform A B A[1] (9, 4, 4) 4/8 Takt, gefügte Thema, z. T. (Var. 2) auch den Baß, in figurativ auszierender Weise, wobei auch streckenweise die anderen Stimmen (Thema und Variationen sind fast durchgängig, außer Var. 3, dreistimmig gehalten) in Fluß geraten. Nur die dritte Variation* verfährt freier, indem sie die beiden ersten Thementakte herausgreift und, vor allem harmonisch, neuen Gestaltungskräften unterwirft. Episodisch erscheinen vierter und fünfter Thementakt im fünften und sechsten Takt der Variation, und der vorhaltartige fünfte Thementakt erscheint in der Variation zum verminderten Sextakkord umgedeutet an einigen Stellen (6., 13., 17. Takt).

Dieser kurze, Heiterkeit atmende Variationssatz kann als ein Atemholen nach den beiden gewaltigen Variationswerken für Klavier gelten, und erst sehr viel später, im Oktober 1914, im dritten Kriegsmonat, entsteht Regers letztes großes Variationswerk, die Telemannvariationen op. 134 in B-Dur, die er auch dem Klavier schenkte, und welche äußerlich so garnicht den Todesernst der Zeit atmen, es sei denn, daß gelassene Heiterkeit als der wahrste und tiefste Ernst angesehen wird, da sie alleine wahrhaft dem Tode die Stirne bietet.

Das Thema ist Telemanns „Tafelmusik", also einer Orchestersuite des Frühbarocks, entnommen.* Es hätte in seiner fröhlichen, die Kunst in den Dienst der Lebensfreude stellenden Art, keine problematisch zersetzende Behandlung vertragen und so mußte die strenge motivische Variation von vorne herein ausscheiden.

Daß Reger dies erfaßte und seiner Aufgabe gerecht werden konnte, zeigt er in 23 Umspielungen des Themas und in einer Schlußfuge, die reinster Musizierfreudigkeit entstammen und dabei noch eine große Linie klavier- und kompositionstechnischer Entwicklung einhalten.

So verwenden Variation 19 und 22 den besonders fesselnden Rhythmus der beiden Sechzehntel des fünften Thementaktes als rhythmische Grundlage und streifen damit das Gebiet der Regerschen motivischen Variation, gehören ihm aber nicht an, da ihr thematischer, harmonischer und formaler Aufbau dem des Themas entspricht und dieses somit dem Motivischen seine Gesetze aufzwingt und es an einer eigengesetzlichen Entwicklung behindert. Man muß sie, als thematisch-rhythmische Variationen zu den melodischen Variationen zählen, denen auch die Mehrzahl der übrigen Variationen angehört. Ja, derart stark ist die Abhängigkeit der einzelnen Variationen vom Thema, daß man diese Stücke in geistiger Hinsicht als eine Anknüp-

---

* Anlage und Motivik dieser Variation aus der Serenade op. 77a.

* Es findet sich als Nr. 111 in Riemanns Anleitung zum Generalbaß-Spielen und ist sicher auch auf diesem Wege zu Reger gelangt. Bei Riemann ist die Begleitung nur durch bezifferte Bässe angegeben und wurde von Reger in entsprechend schlichter, den Rhythmus betonender Art ausgesetzt.

fung an die Doubles der französischen Klaviermusik des 17. bis 18. Jahrhunderts bezeichnen kann; jedenfalls sind sie zu ihrem größten Teil eher verzierte Wiederholungen des Themas als weiteingreifende Veränderungen. Auch stehen sie in ihrer Art, das Thema als melodische Einheit zu sehen und abzuwandeln in einem engen geistigen Verhältnis zur Frühromantik, durchbrechen dieses aber durch weit größere technische und spielerische Freiheit. Doch, noch andere Einflüsse ragen in einzelne Variationen hinein und verlangen größere melodische und harmonische Freiheit.

So treffen wir in der 10. Variation Tristansche Harmonik und eine neuromantisch sehnsüchtige chromatische Linie an, während die elfte wieder den innig beschwingten Geist Schuberts atmet. Die 16. in b-moll ist in ihren, das verschwimmende Halbdunkel liebenden, harmonischen Verschiebungen typischer Reger, während die 17. klassische Heiterkeit atmet und bei freier harmonischer Führung gerade noch die Umrisse des Themas erkennen läßt. Bei der 23. hat Beethoven mit seinen Diabellivariationen Pate gestanden. Doch selbst in dieser, polonäseartig beginnenden, an die Charaktervariation erinnernden, Abwandlung bleiben Form und Grundlagen des Themas erhalten. Das zur Schlußfuge überleitende achttaktige Molto Adagio erinnert in seinen verschwimmenden Umrissen an die Art, mit der Beethoven seine Variationen über das Thema aus dem russischen Ballett „Das Waldmädchen" abschloß und läßt das sich anschließende Fugenthema, das aus dem Themenanfang und dem grazioso Mittelteil gewonnen ist, noch klarer und rhythmisch gestraffter einsetzen. Aber bei all diesen geistigen Beziehungen ist es gerade das Wunder des Stilistikers Reger, daß die verschiedenartigen Variationen doch den Stempel seiner schöpferischen Persönlichkeit tragen, welche Fremdes wohl in sich aufsaugte, es dort aber zu Eigenem umstempelte und in neugewonnener Form in den Rahmen seines Gesamtwerkes einfügte.

V.

Die großen Orchestervariationen und Blick auf die Auswirkungen des Regerschen Variationenschaffens

Nur knapp drei Jahre liegen zwischen der Entstehung der Beethoven-Variationen für zwei Klaviere im Herbst 1904 und den „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. Adam Hiller" op. 100, dessen Thema Hillers 1770 entstandener komischer Oper „Der Aerndtekranz" entstammt. Die Kenntnis des Themas wurde Reger wieder (wie bei den Telemann-Variationen) durch Riemanns „Anleitung zum Generalbaß-Spielen" vermittelt, in der es als erstes Uebungsbeispiel für das „freie Akkompagnement auf Grund eines bezifferten Basses" steht. (Beispiel 107 des Buches.)

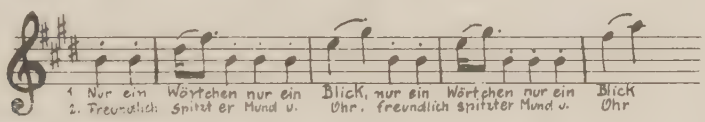
Diese Riemannsche Fassung zeigt einige z. T. recht merkwürdige Aenderungen gegenüber der Originalfassung auf. Zunächst läßt er das die Coda schon vorwegnehmende Vorspiel fort, um gleich

mit dem liebenswürdigen Lied Lieschens an Peter zu beginnen, dessen Text, wegen seiner in der Musik trefflich wiedergegebenen heiteren Stimmung, wert ist, hier eingeschaltet zu werden:

1) Gehe, guter Peter, gehe!
Ich verstehe, ich verstehe
wie man dich zurücke bringt.
Nur ein Wörtchen, nur ein Blick
Nur ein Wörtchen, nur ein Blick
und er ist vergnügt,
und er kömmt zurück.

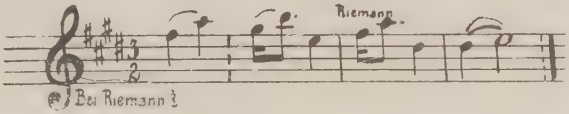
2) Will er ja die Stirn in Falten
noch erhalten, noch erhalten:
Einen Kuß versprech ich dann
Freundlich spitzt er Mund und Ohr,
Freundlich spitzt er Mund und Ohr,
Und er lacht mich an,
und er liebt wie vor.

(Besonders bemerkenswert das anschauliche Ausmalen der Stimmung des Mittelteils durch Hiller:



vornehmlich in der zweiten Strophe, wo das spitze Sechzehntel förmlich zeigt, wie Peter tatsächlich schon Mund und Ohr spitzt.)

Eine weitere kleine Auslassung zeigt der, auf den Mittelteil folgende Teil, wo Riemann allerdings nur einen kleinen Vorhalt auf dis² fortläßt, der ihn wahrscheinlich bei der Generalbaßunterlage gestört hätte oder den er als für seine Absicht unwesentlich überging.



Doch eine Aenderung trifft Riemann an dieser Stelle, die heute etwas sonderbar anmuten muß. Um für den Schluß, statt der Hillerschen 5 Takte eine Viertaktperiode zu erhalten, führt er das $^3/_2$-Zeitmaß ein. Dieses widerspricht jedoch dem heiter einherschreitenden Hillerschen Thema durchaus und läßt nicht erkennen, daß Riemann den Rhythmus als ein natürliches und lebendiges Gegebenes, den Urkeim jeder musikalischen Entwicklung auffaßte, sondern, in diesem Falle wenigstens, eher als eine theoretische Kombination verschiedener zufälliger Möglichkeiten, von denen man sich die für seinen Zweck am meisten Passende heraussuchen kann. Am Schluß läßt er noch ein e², welches das Lied mit der instrumentalen Coda

verbindet, fort und stellt somit das Nachspiel selbständig hin, was er umso eher konnte, als er das wörtlich entsprechende Vorspiel ausgelassen hatte.

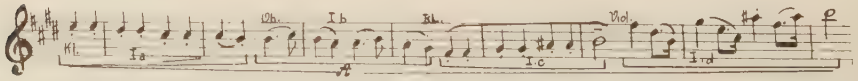
In all diesen Eigenheiten ist ihm Reger gefolgt, nur hat er den letzten 5 Takten glücklicherweise ihr ursprüngliches Metrum belassen, womit er gleichzeitig seine Musikalität und eine wahrscheinliche Kenntnis des Hillerschen Originals bewies, zu der ihn jedoch, wie gesagt, Riemanns Anleitung, die er beim Studium benutzen mußte, angeregt hat.

Stärker beschäftigt hat das Thema Reger schon seit dem Jahre 1905, doch seine Auswertung erfuhr es erst im Frühjahr 1907. Die beiden dazwischenliegenden Jahre 1905 und 1906 wurden mit den ersten Versuchen Regers, selbständige Orchesterwerke zu schaffen, ausgefüllt und brachten die in ihrer instrumentalen Linearität bis vor einiger Zeit noch problematische, auch heute, bei all ihrem musikalischen Wert, noch etwas spröde wirkende Sinfonietta op. 90 und als weiteren, schon abgerundeter klingenden Instrumentationsversuch die Serenade G-Dur für Orchester op. 95 hervor.

Mit der ihm eigenen Gründlichkeit näherte sich Reger, angeregt durch seine immer häufiger werdende Dirigiertätigkeit, den Problemen des Orchesters und machte zahlreiche Instrumentationsversuche Schubertscher und Griegscher Lieder; ebenso wie er umgekehrterweise Uebertragungen von Teilen Wagnerscher Opern für zwei Klaviere zu vier Händen anfertigte.

Das Werk (op. 100), auf das er bewußt oder unbewußt hinarbeitete, bildet in seiner technischen und stilistischen Abgeschlossenheit den Höhepunkt zugleich seines Orchester- wie Variationsschaffens und trägt nicht umsonst die abschließende und dabei doch ausblickende Opuszahl 100.

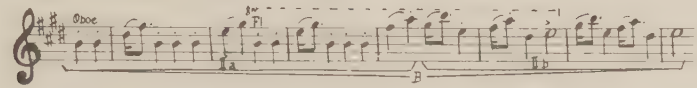
Das Hillersche E-Dur-Thema wird hier in ungekünstelter, frischer Weise von den Holzbläsern, mit zwei energischen Zwischenwürfen und einem pp-Abschluß in den Streichern versehen, vorgetragen. Es steht in zweiteiliger Liedform mit Abgesang: A gleich 8 Takte, B gleich 7 Takte, Coda gleich 3 ($1\frac{1}{2}$ und $1\frac{1}{2}$) Takte. Der Teil A zerfällt klar erkenntlich in vier Zweitaktgruppen:



von denen aber nur die erste (Ia) und zweite*) (Ib) motivisch selbständig sind, während die dritte und vierte die Umkehrung der ersten Gruppe mit ihrer (bei Hiller rein instrumentalen) thematischen Aus- und Weiterführung durch letztere darstellen. Der zweite Thementeil zerfällt in zwei Abteilungen, das Oboenthema und seine nach der

* Insofern als sie eine motivisch neue Umspielung der absteigenden Linie der ersten Zweitaktgruppe bringt.

Dominante weiter geführte Wiederholung in der Flöte eine Oktave höher,



sowie die aus dem Motiv 2 gewonnene Schlußkadenzierung (IIb), im f, die von den Streichern wiederholt wird. Durch diese Wiederholung entsteht die Ungradzahligkeit dieses Thementeiles, da die zweite Gruppe nur $1^1/_2$ Takte lang ist, also mit Wiederholung drei Takte, und der erste zweitaktige Teil mit Wiederholung vier Takte zählt, zusammen sich folglich sieben Takte ergeben.

Reizvoll in der Coda ist die kurze Erinnerung an den Anfang des ersten Thementeils in den Klarinetten und Fagotts, worauf die Streicher noch einmal, diesmal in pp, die Schlußkadenz des Teiles B bringen.

Ein klar gegliedertes, charakteristisches Thema, das einen guten Untergrund für weiterentwickelnde selbtändige Variationen liefern mußte.

So sind denn Regers 11 Variationen zwar sehr frei, weisen jedoch klare Zusammenhänge mit dem Thema auf. Bagier kennzeichnet ihre Art und Form in seinem Buche (S. 194) dahingehend, daß Reger für jede Veränderung ein besonderes Thema oder Motiv erfindet, dieses sodann mit Teilen des Urthemas zu einem jeweils geschlossenen, stilistisch und melodisch formvollendeten Musikstück zusammenschweißt, in jedem Fall Neues gibt und doch den Zusammenhang wahrt, eine ebenso einfache wie geniale Methode findend. Vor allem kann man erkennen, daß Regers Streben nach Geschlossenheit der einzelnen Variation, sowie nach ihrer, sie von allen andern abhebenden, Typisierung immer stärker wird. Dieser Drang führt ihn dazu, in der zweiten, sechsten und siebenten Variation eine formale Vereinigung von größter Tragweite zu vollziehen, indem er die Mittel der motivischen Variation mit der Eigenart einer Charaktervariation eng verbindet und so eine neue Bildung schafft, die einer stilisierten motivischen Variation gleichkommt. (Vor allem in der 2. Variation durch die müsetteartigen Bässe und den dadurch entstehenden Tanzcharakter, in der 6. und 7. durch die gewählte Menüett- und Tarantellenform.)

Die andern Veränderungen sind motivische Variationen Regerscher Prägung, deren erste, 8., 9. und 10. sich eines frei gebildeten Kopfmotivs bedienen (ebenso wie die 2. und 7.); während die vierte Variation neben ihrem freien Kopfmotiv in den Hörnern, im Baß noch die beiden ersten Zweitaktgruppen motivisch bringt. Die übrigen Variationen bilden ihr Kopfmotiv aus der ersten Zweitaktgruppe (Variation 3 mit Schlußführung nach Ib, Variation 11), z. T. in Verbindung mit deren Umkehrung (Variation 5). Durchgängig zitieren bezw. verarbeiten alle Variationen das gesamte Themenmaterial, nur

die 3., 5., 8. und 11., begnügen sich mit dem Stoff, den der erste Thementeil und seine Untergruppen bieten.

Die Variationen lassen sich nach Gesichtspunkten ihrer Tempoeinteilung zu je dreien gliedern; so erklärt sich auch, warum, beide Male ohne vorhergehende oder nachfolgende Temposteigerung, auf das Vivace der 3. gleich das Poco vivace der 4. und auf das Allegro con spirito der 9. sofort das Allegro appassionate der 10. folgt; sie gehören verschiedenen Gruppen an, welche ihren jeweiligen ruhenden Schwerpunkt in der Mitte haben.

Im Ganzen genommen zeigen die Variationen in kompositionstechnischer Hinsicht wieder, ebenso wie die Beethoven-Variationen, nach der Mitte hin das Bestreben nach Zusammenballung der Mittel, um gegen Schluß wieder schlichter zu werden, so daß die letzte Variation schon liedhaft einfach anmutet und die Motive in sanglichster Form unverzerrt vorträgt. In den mittleren Variationen dagegen bildet die rhythmische und metrische Veränderung das hauptsächlichste Veränderungsmittel, und das Thema erscheint in allen möglichen Taktarten, rhythmisch und metrisch verschoben. Die 5. Variation bringt es im $^{3}/_{4}$, $^{2}/_{4}$-Takt, die 2., 6., 8. und 10. im $^{3}/_{4}$-Takt, die 7. im $^{6}/_{8}$-Takt, 3. und 4. im $^{2}/_{4}$-Takt. Auch harmonisch sind die Variationen untereinander reich gegliedert. Auf das fis-moll der 3. folgt z. B. das F-Dur der 4. und auf das Fis-Dur der 8. das d-moll der 9. Die einzelnen Variationen modulieren in ihrem Rahmen ebenfalls stark, und so bietet das Werk, neben seinem großen seelischen Eigengehalt und Ausdeutungsvermögen, eine vollkommene kompositionstechnische Ausschöpfung der hauptsächlichsten Möglichkeiten, die im Thema liegen, ohne es aber, wie dies leider gegen Schluß der Mozart-Variationen der Fall ist, zu übersteigern und seinen Grundcharakter ganz zu verleugnen. Hierin besteht sein künstlerischer Hauptwert, der es auch in die vorderste Reihe aller Variationen Regers über die Themen fremder Meister stellt; vielleicht vor allem weil Reger die sorglose Keckheit des Hillerschen Themas, verbunden mit dessen stellenweiser behäbiger Gutmütigkeit* und Weiche, besonders lag und zu Umformungen nach neuen geistigen und seelischen Gesichtspunkten anregte.

Auch die abschließende Doppelfuge weicht in ihrem ironischen und den herzlich lustigen Gefühlsgehalt des Themas betonenden Art, nicht von dieser in den Variationen befolgten Linie ab. Ihr erstes fein gefeiltes Thema verwendet die Umkehrung der ersten Zweitaktgruppe und die Terzen aus dem Anfang der zweiten Themengruppe; während das, durch den ersten Gegensatz vorbereitete, bei 87 eintretende zweite Thema in seiner absteigenden chromatischen Linie die erste Zweitaktgruppe bringt. Somit ist das Wesentlichste des Variationsthemas bereits in den Fugenthemen selbst gesagt, so daß Reger sich im Verlauf der Fuge mit gelegentlichen Zitaten aus dem Hillerschen Thema begnügen kann, wie vor allem bei 86, wo das freie

* Die an seine Biedermeierzeit gemahnt.

Kopfmotiv der 4. Variation (auch im weiteren Verlauf noch öfter verwendet) mit seinem, der ersten Zweitaktgruppe entstammenden Baß erscheint, oder bei 89, wo die Schlußkadenzierung des ersten Thementeils in der ersten Violine verarbeitet wird. Der Fugenschluß (93) bringt sodann eine Zusammenführung des verbreiterten Hillerschen Themenanfangs in den Posaunen mit den beiden Fugenthemen* in Streichern und Trompeten, welch letztere in dem codaartigen Largo (94) den Themenanfang in ursprünglichen Werten vortragen. Hiermit bringen sie den geistigen und formalen Abschluß dieses gewaltigen Variationswerkes, das in seiner mächtigen abgeschlossenen Form an die äußersten Grenzen, die der Ausdrucksgehalt des Hillerschen Themas zuläßt, vordringt, es zu neuer Höhe emporträgt, aber nicht überspannt.

Bekannt sind Mozarts eigene entzückende Variationen in der A-Dur-Klaviersonate über das echt österreichisch wiegende Thema, das an den Rhythmus einer Siziliane erinnert. Regers Aufgabe konnte daher bei einer neuen Variierung des Themas nicht in einer technischen Ueberbietung der Mozartschen Kunst, sondern nur in einer Umdeutung und Umkleidung des Themas mit romantischem Gefühlsgehalt bestehen. Hierdurch trat die gefühlsmäßige Neugestaltung vor die technische Umänderung und hatte zur Folge, daß Reger mehr auf die älteren Variationsarten zurückgriff, die der Geistesrichtung des Themas näher liegen, und erst gegen Schluß der Entwicklung das Thema freier, d. h. von der motivischen und formalen Seite her, ausgestaltete.

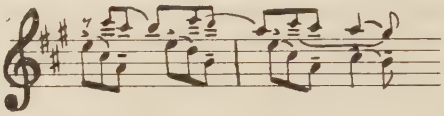
Das Mozartsche Thema ist in dreiteiliger Liedform A B A' (8, 4 und 6) gehalten und wird von Reger abwechslungsreich, bei den Wiederholungen von den Holzbläsern auf die Streicher überwechselnd, instrumentiert.

In ihrer Entwicklung von streng zu frei, welche ein durch ihren geistigen Fortlauf bedingter äußerer Ausdruck ist, kann man die ersten 5 und die letzten 3 Variationen zusammenfassen; während ihre tonale Entwicklung polar einander gegensätzlich von streng nach frei und dann von frei nach streng erfolgt (A, F, a, e, a / D, F, E, A (Fuge). Auch weiten nur die 5. und 8. den Rahmen des Themas aus und gehen über seine 36 Takte zu 61 bezw. 44 Takten hinaus, doch während die erste Variationsgruppe einen Drang, schneller zu werden, aufweist und in einem Quasi Presto endigt, nimmt die zweite Gruppe die umgekehrte Entwicklung vom Sostenuto (Quasi Adagietto) der 6. zum Molto sostenuto der 8. und schafft dadurch den nötigen Gegensatz für den im Allegretto grazioso erfolgenden Eintritt des dahinhüpfenden Fugenthemas.

Die erste Veränderung behält die A-Dur-Tonart bei und umspielt nur das Thema durch, in der Oberstimme (Violine, Flöte) erscheinende Akkordbrechungen und trillerartige Figuren in den Flöten und in der zweiten Geige, die es wie Spitzenwerk umgeben. Nur bei

* Die wie immer in den großen Variationsfugen Regers, welche ein Schlußzitat des Variationsthemas bringen, von vornherein auf diese Zusammenführung hin angelegt waren.

dem Buchstaben 2 und beim letzten Eintritt des Teiles B kehrt die ausschmückende Oberstimme den darunterliegenden Melodieteil um und wird dadurch thematisch bedeutend, und zwei Takte vor 4 tritt eine lustige Engführung zwischen den geteilten Violinen ein.



Die zweite Variation kehrt das Thema um und bereichert es durch thematische Kontrapunkte in den Oberstimmen, die anfangs der zweiten Zweitaktgruppe von A, in der erweiterten Form, wie sie am Schluß des Variationsthemas auftritt, entstammen, später aber (Takt 9 ff.) die unter ihnen liegende Themenumkehrung in Engführung bringen, oder diese nochmals umkehren (bei 6), also das Thema in seiner ursprünglichen Form andeuten. Das Zeitmaß dieser voll Inbrunst suchenden Variation ist bereits ein Poco agitato, das zu dem Con moto der 3. Variation überleitet. Diese gibt die Themen-Linie im $^{2}/_{4}$-Takt, von freien Kontrapunkten in der Höhe umrahmt, wieder und steigert sich stellenweise leidenschaftlich. Sie stellt in erster Linie eine metrische Abänderung des Themas dar, während die folgende 4., ein eiliges Vivace ebenfalls in $^{2}/_{4}$-Takt, außerdem noch die Melodielinie unter Beibehaltung ihres formalen Rahmens, mutwillig zerzaust, so daß sie nur noch an ihren Intervallen und Bewegungsrichtungen erkenntlich ist, wodurch sie zu einer melodischen Variation im weitesten Sinne des Wortes wird. Ihre beiden ersten Takte geben nur die Umkehrung der Terz aus dem ersten Thementakt wieder, mit richtigem rhythmischen Schwergewicht auf den Anfang der zweiten Takthälfte, die weiteren 2 Takte bringen bloß die absteigende Linie des 4. Thementaktes. Bei jedem neuen Eintritt des Teiles A wird er klar erkenntlich in den Trompeten vorgetragen und von thematischen Kontrapunkten überlagert, welche ebenfalls die absteigende Terz als Kernpunkt besitzen. Der Teil B wird bei seinem ersten Eintritt in den Blechbläsern wild emporgeschleudert, während bei seinem zweiten Eintritt nur noch seine am Anfang aufsteigende Gestaltungsrichtung erhalten bleibt.

Man kann diese Variation als einen heroischen Kriegsruf des Neuerers Reger an das Alte auffassen, und dadurch, daß dieser Ausbruch nur episodisch ist und das Thema nicht wörtlich zitiert, wirkt er nicht stillos und verletzend, ist aber eine ungeheure Kraftprobe für den Meister der Veränderung, da die Form des Themas beibehalten, jedoch mit neuem wesensfremdem Geist erfüllt wird. Kompositionstechnisch erinnert sie in ihrer, ein rhythmisches Motiv unverändert durchführenden Art, an einige der Brahmschen Haydn-Variationen.

Noch viel freier gibt sich das Quasi Presto der 5. Variation, das auch den formalen Rahmen dehnt und gleichfalls die Umkehrung der Anfangsterz, jedoch chromatisch ausgefüllt und als beherrschen-

des Hauptmotiv verwendet, benutzt. Doch ist die Reihenfolge und Anordnung der einzelnen Thementeile beibehalten, wenn diese auch wesentlich abgeändert und erweitert sind, so daß vom Teil B nur dessen zweite Zweitaktgruppe, mit ungeheurer Intensität in die Höhe getrieben, bleibt.

Ganz auf den Stil der ersten Variation kehrt die 6. zurück, die das, in den $^2/_4$-Takt metrisch verschobene, Thema wieder durch die Oberstimme ummalt. Diese Abänderung nimmt jedoch durch ihre an verminderten Septakkorden reiche Moll-Dur-artige Harmonisation einen weltabgewandten, romantisch wehmütigen Charakter an, der in einem trefflichen Gegensatz zu dem klassisch-heiteren Mozartschen Thema steht.

So wie diese Abänderung zu der ersten Variation in Beziehungen steht, erinnert die folgende 7. schon durch die gleiche Wahl des F-Dur als Tonart und ihr verklärt schimmerndes Halbdunkel an die, allerdings diesseitige zweite Variation und weist somit erneut den ähnlich verlaufenden Aufbau der beiden Variationsgruppen auf. Fast kann man sie als eine Umkehrung der 2. Variation ansprechen, da sie das Variationsthema in ursprünglicher Form und den, wieder der zweiten Zweitaktgruppe entnommenen, darüberliegenden Kontrapunkt in der Umkehrung bringt, also genau umgekehrt wie die zweite Variation. Die Verwendung der zweiten Zweitaktgruppe des Teiles B zu einer Engführung zwischen zwei Diskantstimmen erinnert auch an die erste Variation, während die folgende achte Variation in ihrer weiten Ausdehnung, bei der sie doch in thematisch freiester Form die dreiteilige Liedform A, B, A^1 beibehält, eine ganz neue, bis in die letzten Bereiche romantischer, ja Wagnerscher (Tristan) Klangseligkeit vordringende Ausdeutung des Mozartschen Themas bringt und es zu einem traumhaft verklingenden ppp-Akkord emporträgt.

Keck und lustig setzt dann, als Allegretto grazioso A-Dur, das Fugenthema ein, welches, wie dies in fast allen Variations-Schluß-fugen des Meisters der Fall ist, in erster Linie als Gegensatz zu dem, gegen Schluß bei meno mosso ff und markatissimo in den Blechbläsern (Trompeten!) einsetzenden Variationsthema gedacht war. Daher macht es in den beiden ersten Takten, sowie im 5. und 6. Takt, dessen charakteristische sequenzartige Verschiebung um einen Ganzton nach unten mit, wobei es auch das Terzintervall der ersten Takte, das zweite Mal diatonisch ausgefüllt, bringt.

Das technisch und klanglich allzu glänzende Wiedereinsetzen des schlichten Mozartschen Themas gegen Schluß der Fuge wurde bereits als nicht ganz glücklich bezeichnet, wenn auch sein bis zum Aeußersten gesteigertes Herausbringen den Stolz und die Freude der meisten Kapellmeister bildet, wodurch naturgemäß seine ästhetisch etwas störende Wirkung noch verstärkt wird und der kompositionstechnisch an sich hochstehende Schluß Gefahr läuft, zu einem bloßen Publikumsreißer gestaltet zu werden. Zurückhaltung in der Dynamik in allen Instrumenten bis zum drittletzten Takt kann dem Schluß und damit dem ganzen Werke eine künstlerisch wesentlich höherstehende

Wirkung verleihen. Jedenfalls scheint dieser Themeneinsatz, der in den Beethoven- und Hiller-Variationen von großer künstlerischer Bedeutung war, hier schon von Reger als bloßes kompositionstechnisches Schlußsteigerungs-Mittel betrachtet worden zu sein, das seiner großen Variationsform bereits eigen war und welches er als krönenden Abschluß, auch wenn es das Variationsthema nicht ganz vertrug, nicht entbehren wollte. Er hat sich aber in diesem Falle mit der Anwendung dieses Mittels von der ihm vorgezeichneten eigentlich romantisch umdeutenden Richtung seiner Mozartvariationen abgewandt und ist zu sehr auf das Gebiet reiner Technik geraten, weswegen Mozarts eigene Variationen als stilistisch abgerundeter angesprochen werden müssen.

Auch stellen Regers Hiller-Variationen eine geistig und technisch weit ausgeglichenere Erfüllung des Regerschen Variationsprinzips dar und müssen unbedingt an die Spitze seines gesamten Variationenschaffens gestellt werden.

In ihre nächste Nähe ragen die Beethoven-Variationen op. 86, deren Umarbeitung für Orchester durch Reger selbst, unter Verzicht auf vier Veränderungen, ihre ganze thematische Plastik erkennen läßt und sie als drittes würdiges Geschwister den beiden Orchestervariationen zugesellt. Mit der Besprechung letzterer dürfte das Bild der ungeheuren geistigen und technischen Entwicklung Regers, von seiner Frühzeit ab, an einem geschlossenen und darum umso klarer verfolgbaren Schaffen zu Ende geführt sein.

Wie gewaltig die Anregungen des Regerschen Variationenschaffens, vor allem seiner motivischen Variation, auf seine Zeit, die jüngste Vergangenheit und Gegenwart waren, möge ein Blick auf deren Variationenschaffen, wenigstens in großen Zügen, dartun.

Zunächst sei aber noch ein hochgeniales Variationswerk erwähnt, das bereits 1897 vollendet wurde, also zu einer Zeit, da Straube erst begann, für Reger einzutreten und Reger seine großen entscheidenden Variationswerke noch nicht geschrieben hatte, auf das er folglich nicht eingewirkt haben konnte: Don Quijote, Opus 35, von Richard Strauß.

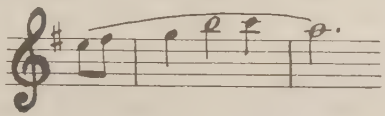
Das Werk ist darum so bemerkenswert, weil Strauß sich hier vom psychologisch-zerlegenden* Standpunkt aus der Variationsart nähert, die Reger von der musikalischen, formal zusammensetzenden Seite aus erreichte. Denn, wenn auch die erste, vierte, fünfte, sechste, siebente und achte Variation aus Don Quijote bereits die Hauptforderungen zu erfüllen scheinen, welche die Reger'sche motivische Variation stellt, so besteht doch ein grundlegender Unterschied. Schon durch die psychologische Gegenüberstellung zweier Themen (Don Quijote, Sancho Pansa), welche eine musikalische Verschmelzung und letzte Formeinheit, wie sie Reger anstrebte und erreichte, verhindert. Diese beiden Themen kann man als Psychogramme (Darstellung der ausschlaggebenden seelischen Eigenschaften eines Menschen) der bei-

* Siehe Edmund Wachtens Dissertation (Berlin 1932). Das Formproblem in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß.

den Persönlichkeiten bezeichnen; während die Variationen diese in Beziehungen zueinander und zu ihren äußeren Erlebnissen setzen. Dabei wird den Themen aber nicht ihre charakteristische Selbständigkeit genommen, sie gehen nicht in dem Geschehen auf; denn die Variationen sollen hier nicht zwei Themen, sondern zwei Menschen schildern, haben also keine musikalische, sondern eine psychologische Zielsetzung.

Hiermit sind die Grenzen klargelegt, die der motivischen Entwicklung und formalen Bildung der Strauß'schen Variationen aus der psycho- und physiographischen Bestimmung des Werkes herausgesetzt war; doch ist es erstaunlich, wie weit er sich unter dem Zwange, den ihm die Darstellung der inneren und äußeren Bilder auferlegte, einer, allerdings anders bedingten und gerichteten motivischen Variation näherte.

Vor allem die erste Variation wird schon ganz durchzogen und fundiert von einem Kopfmotiv, welches den fanfarenartigen Anfangsruf des Don Quijote-Themas und durch seine steten Sextentriolen einen Hinweis auf das Sancho-Thema bringt, also von vornherein die Schicksalsgemeinschaft der beiden Helden feststellt. Auf ihm erheben sich die Themen, auch das zarte sehnsüchtige Thema, das eigentlich als drittes Thema gelten kann:



jedoch immer in dem Verlauf, den ihnen das innere und äußere Erleben der beiden Helden zuschreibt, also ohne eine letzte rein formale Zielsetzung und ohne die Möglichkeit, im Hinblick auf diese ihre Zerlegung, Aneinanderreihung, Verbindung usw. vorzunehmen*). Ja, Strauß lehnt sogar, um die Themenpersönlichkeiten klar zu behalten, eine volle Verschmelzung beider Themen ab und kann folglich niemals zu ihrer Vermählung, die eigentlich jede zweithemige Form anstrebt, gelangen, also nicht zu der eigentlich sinngemäß gegebenen Formlösung vordringen. So bleibt er immer auf eine gewissermaßen äußerliche Darstellungsart innerer Erscheinungen angewiesen, ohne ihre Erlösung, die ja in der Formvollendung zum Ausdruck gelangt, herbeizuführen. Für dieses innerlich nicht befreiende Kernproblem der Programmusik überhaupt ist der sehr äußerlich bedingte Schluß, wo durch ein absteigendes Celloglissando Don Quijotes letzter Atemzug dargestellt werden soll, der sichtbare Ausdruck.

Durch diesen Zwiespalt in Strauß' Variationswerk zwischen einem psychologischen Muß und den natürlichen Formforderungen zeigt sich klar und unverkennbar, daß Regers schöpferische Tat in

* Dienen doch z. B. Verkleinerung und Vergrößerung hier nicht als musikalisch-technische Mittel, sondern zur Darstellung einer seelischen Verzerrrng bzw. eines Anwachsens der beiden Helden.

der geistigen Vollendung und Befreiung des motivischen Formproblems durch Neuschaffung einer selbständigen Variationsform lag und weniger in der kompositionstechnischen Weiterbildung bereits Vorhandenen; denn eine Art von vorherrschendem Kopfmotiv findet sich bereits in den meisten Diabelli-Variationen Beethovens und vor allem in Schumanns Charaktervariation.

Doch konnte Reger zu diesem Ergebnis nur auf dem Wege über die absolute Musik gelangen, und sein Verdienst ist es eben, durch Einhalten und Weiterbilden musikalisch wertvoller Formen ein Gegengewicht gegen den, durch die psychologische Analyse bedingten Formverfall* in der Programmusik gebildet zu haben, seine Hauptbedeutung, welche man erst heute voll übersehen kann.

Vor allem wirkten sich diese Bestrebungen Regers in seinem Schülerkreis aus, und anschließend sollen einige Variationswerke zweier seiner bedeutendsten Schüler kurz hieraufhin betrachtet werden.

Bei Josef Haas (geb. 1879, Schüler Regers in München und Leipzig) treten die Einflüsse Regers wohl am klarsten zutage.

Ein Vergleich seiner Orgelvariationen, op. 31 B-Dur, mit Regers Orgelvariationen, op. 73, fis-moll, ergibt, trotz des volksnaheren klareren Haas'schen Themas, dieselbe Vorliebe für das unmittelbare Gegenübersetzen dumpfergehaltener Klänge und jäh auffahrender scharf bewegter Läufe und Stimmführungen. Wenn die fast durchgängig von Haas verwendeten (Außer Variation 1, wo das Thema beibehalten ist und von einer freien Oberstimme umspielt wird) freien motivischen Variationen auf den ersten Blick klarer und frischer erscheinen, so liegt das an der Gliederung des Themas und an Haas' Bestreben, die Variationen nicht zu sehr auszudehnen. Doch fehlt ihnen der umstürzlerische, wild aufbegehrende Untergrund des Reger'schen Werkes, wofür sie einer heitereren Grundstimmung huldigen.

Die Haas'schen Orchestervariationen mit Rondo über ein altdeutsches Volkslied, op. 45, erinnern unwillkürlich an Regers Hillervariation. Besonders die erste, fünfte (Tarantelle!) und achte erinnern sehr stark an die Reger'sche erste, siebente und achte Hillervariation. Formal herrscht natürlich auch die motivische freie Variation mit starkem Hang zu stilisierten Formgebungen vor. Der Hauptunterschied besteht darin, daß Haas an den Schluß ein Rondo setzt, wodurch er dem Charakter des leichten Volksliedes mehr entgegenkommt, als es die strengere Fugenform vermocht hätte.

Selbständiger und eigenwilliger gibt sich Haas' Variationssuite op. 64, die in ihren fünf Veränderungen eines alten Rokokothemas, durch ihren Tanzcharakter bedingt, jene Art der stilisierten motivischen Variation weiterpflegt, die Reger in der zweiten, sechsten und siebenten seiner Hillervariationen zuerst aufgestellt hat und die, im motivisch gebunderen Sinne, an die Art der Charaktervariation anknüpft.

---

* Eine Tendenz, welche bei Strauß selbst durch sein Streben, feststehende Formen einzuhalten (Rondo), noch nicht so sehr zum Ausdruck kam, jedoch in ihrer Entwicklung ohne Regers Gegenwirken viel weiter geführt hätte.

Von vornherein eigenartiger gibt sich Grabner (geb. 1886, 1910 bis 1912 Schüler Regers) in seinem op. 14, den „Variationen und Fuge über ein Thema von Bach", ein Menüett in G-Dur. Doch folgt er auch der Regerschen Art, ein Kopfmotiv zu bilden, wobei er bestrebt ist, jeder einzelnen Variation einen strengen formalen Rahmen zu geben und auch zu stilisierten, fast symphonisch breiten Formbildungen gelangt, wie in dem Scherzo der vierten Variation. Gegen Schluß des Werkes ist ein immer größeres Streben nach abgerissener kurzer Motivik neben einer Tendenz, vor allem in der Fuge, den tonalen Rahmen zu sprengen, vorhanden; doch bleibt eine funktionelle harmonische Grundlage erhalten.

Obwohl Adolf Busch (geb. 1891) keinen ausgesprochenen Unterricht bei Reger genoß, sondern in erster Linie ein Schüler Hugo Grüters' in Bonn war, trat er doch gleichzeitig, schon 1907, in nahe Beziehungen zu Reger, welcher seine Kammermusik am liebsten mit ihm spielte. So ist denn auch Regers Einfluß in seinen Variationswerken unverkennbar, vor allem in seinem op. 9, den Variationen über den Radetzky-Marsch von Johann Strauß. In diesem Werk zerlegt er ebenfalls das Thema motivisch und läßt es durch vornehmlich akkordisch bedingte Linien begleiten, wobei er starken Hang zu stilisierten Formbildungen (Var. 4 Trauermarsch, 7 und 8 Scherzo) zeigt. Seine sechste Variation erinnert in ihrer Motivbildung direkt an Regers vierte Hillervariation.

Während dieses Werk ohne Regers Hillervariationen nur schwer denkbar wäre, schließen sich Busch's Variationen für kleines Orchester über ein, bereits in seinem eigenen Verlauf figurativ variiertes, Menüett in G-Dur von Mozart schon rein äußerlich durch ihre Besetzung (nur doppelte Bläser, keine Posaunen!) mehr an die Mozartvariationen Regers an. Ebenso wie diese begnügen sie sich mit einfacheren Variations-Formen und -Mitteln, doch tauchen auch Versuche motivischer Zerlegung (Var. 5, 6, 7) und stilisierter Formgebung (Var.8 und Menüett) auf. Das Fugenthema ist ganz Regersch, und gegen Schluß erscheint, wie in den Mozartvariationen Regers, erst in den Violinen und Flöten, dann in den Trompeten, das Variationsthema mit dem Fugenthema kontrapunktisch vereint.

Nunmehr schließt sich innerhalb dieser Betrachtungen eine Persönlichkeit an, die ebenfalls kein direkter Schüler Regers war, aber als sein Nachfolger (1920—24) in seiner Leipziger Stellung, auch geistig, wenigstens in der Art ihres Variationsschaffens, in seine Fußstapfen trat: Paul Gräner (geb. 1872 in Berlin). Das hervorstechendste Merkmal seiner zehn Variationen über ein russisches Volkslied (Zieh' fest an) op. 35, ist ihre stark eigenartige rhythmische Fassung (Var. 2!), welche zum Teil (Var. 4, 8) auf den Charakter russischer Volkstänze mit deren stereotyper rhythmischer und motivischer Fassung einzugehen sucht. Dabei wird jedoch auch im übrigen die motivische Auswertung des Themas nicht vernachlässigt und auch Regers Art der motivischen Variation angewendet (Var. 6). Vor allem liebt Gräner es, über oder unter das Thema freie oder thema-

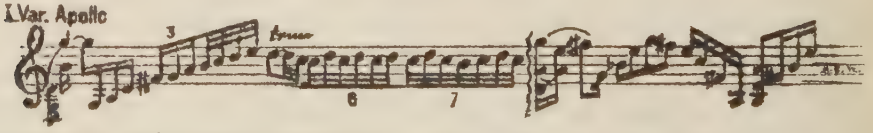
tische Kontrapunkte zu legen (Var. 1, 3), welche Art Reger, allerdings thematisch gebundener, in der zweiten und siebenten seiner Mozartvariationen angewendet hat. Auch strebt Gräner eine formale Stilisierung der Variationen einige Male an, so daß die dritte Variation stark barkaroleartig wiegend, die siebente mit ihrer fließenden Untermalung an ein Gondellied anklingend erscheint. Er fußt im allgemeinen auf Reger, verselbständigt aber die rhythmische Seite der motivischen Variation bis zur Bildung einer ausgesprochenen rhythmisch-motivischen Variations-Art und -Form.

Obwohl Hans Pfitzner (geb. 1869) vier Jahre älter als Reger ist, entstand doch sein Violinkonzert, op. 34 in h-moll, erst 1924, acht Jahre nach dessen Tod, sodaß ein Vergleich zwischen beider Variationsart berechtigt erscheint. Das dritte Thema (einteilige Liedform A A^1) dieses Violinkonzerts wird nämlich zur Bildung von sechs Variationen benutzt, die, wie es im Wesen des Konzerts liegt, vornehmlich von der Solovioline, figurativ ausgeschmückt werden. Doch treten des öfteren größere Linien als Weiterbildung aus einzelnen Motiven auf und einige Variationen sind rhythmisch stark stilisiert.

Der Hauptfortschritt bei Pfitzner ebenso wie bei Gräner, dessen Variationen etwas später liegen, liegt auf rhythmischem und vor allem auf metrischem Gebiet. Die Variationen weisen eine durchgehende Temposteigerung auf, die in ihrer Art und Ausgestaltung originell wirkt und bei Reger in dieser ungehemmt durchgehenden Weise noch nicht anzutreffen ist, sondern durch die Gruppenbildungen gestaut wird, innerhalb derselben aber des öfteren vorkommt.

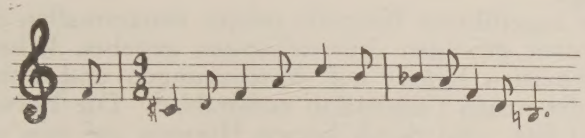
Für Strawinsky (geb. 1882), den Vertreter der mehr reihenden als entwickelnden slawischen Musik mußte ein Drang zum Variieren das Gegebene sein, um eine Eintönigkeit zu vermeiden. Seinem ursprünglichen rhythmischen Empfinden entsprechend, mußte diese Variierung sich in erster Linie auf Rhythmus und Metrum beziehen; doch wird sie schon in seinen ersten großen Orchesterwerken (Petruschka, Feuervogel, Sacre du Printemps), wenn auch in schwächerem Maße, auf die Thematik, Motivik und vor allem Harmonik angewendet.

Am ausgeprägtesten und auf weitere Strecken angewandt, tritt sie vor allem in seinem 1927 entstandenem Ballet, „Apollon Musagète", einer Variationensuite, auf. Diese Suite wandelt das sehr weitläufige, jedoch rhythmisch einheitliche Thema:



in tanzartig stilisierten Variationen, vor allem wieder rhythmisch und metrisch ab, indem der Grundrhythmus und das Metrum entsprechend dem Charakter der Gottheit, welche in der einzelnen Variation dargestellt werden soll, gewählt wird. Bei Kalliope, der Muse der epischen Dichtung, z. B., wird zur Wiedergabe des epischen sechs-

füßigen, in der Mitte geteilten, jambischen Alexandriners eine, wie der Themenanfang in akkordischen Intervallen aufsteigende, Linie gebracht, die anfangs nach jedem Takt eine eintaktige Unterbrechung in der Mitte erfährt, um die Teilung des Alexandriners darzustellen. Nachher erscheint dann der regelrechte jambische Rhythmus, der genau den auf- und absteigenden Wortfall des Deklamierenden wiedergibt:



Ueber der Variation steht ein Vers von Boileau, der übersetzt ungefähr folgendermaßen lautet:

Daß stets in euren Versen der Sinn die Worte hemme,
aufheb' des Verses Teilung, gleichbleibend Ruhe spende.

Polyhymnia, die Muse der religiösen Musik schreitet, von energischen Schlägen begleitet, ein, um bald zierlichere Tanzschritte (stakkatierte Sechzehntel) zu tun, und Terpsichore, die Muse des Tanzes, hüpft erst recht in punktierten Sechzehnteln einher, die den Rhythmus und die Intervallschritte des Themas am getreuesten innehalten. Auch die, den Schluß bildende, anschließende Apotheose befolgt rhythmisch und melodisch stärker das Thema und gibt vor allem (bei 98) seine kantabel aufsteigende Melodielinie (Takt 6, 7 des Variationsthemas) wieder.

So entwickelt Strawinsky in diesem Variationswerke Regers Anregungen nach der rhythmisch-motivischen und formal-stilisierten Seite hin weiter und liefert damit eine, vielleicht unbewußte, Fortbildung des Reger'schen Variationsschaffens.

Daß Hindemith, der Meister polyphonen Stils, die jede Stimme belebende motivische Art der Reger'schen Variationskunst übernahm und weiterbildete, war für ihn eine Notwendigkeit. Schon der Variationssatz seines Streichquartetts op. 10 beweist dies in seiner rhythmisch und motivisch gelösten Art, ebenso wie der darin vorkommende langsame Marsch in A-Dur Hindemiths Streben zur formal-stilisierten Variation anzeigt. Diese Entwicklungslinie wird in Hindemiths weiteren Werken fortgesetzt. Vor allem in den Variationen über „Ein Jäger aus Kurpfalz", die ebenfalls motivisch sehr gelockert und kontrapunktisch reich ausgestaltet sind (in der Mitte Kanon der Melodie zwischen Baß und Bläsern) und in seinem späteren großen Variationswerk: dem „Philharmonischen Konzert"*), welchem ein eigenes Thema zugrunde gelegt ist. In letzterem, erst 1932 entstandenem Werke wird vor allem das im ersten Takt auf — und im dritten Takt absteigende Dreiklangsmotiv des Themas zu geistreichen, originellen thematischen Neubildungen benutzt. Ja, die einzelnen Variationen, vor allem die dritte und fünfte, zeigen das Bestreben nach Zu-

* Dem philharmonischen Orchester zum 50jährigen Bestehen gewidmet.

grundelegung eines ganzen, durch das Variationsthema bedingten, neuen Themas, das seinerseits wiederum einen geschlossenen formalen Rahmen verlangt und auszufüllen vermag.

Der große thematische Atem Hindemiths schafft hier eine auf Reger fußende neue Variations-Art und -Form, die ich die thematisch-motivische nennen möchte, da sie, auf der Grundlage eines Motiv-ausschnitts, ein neues Thema aufbaut, das eine eigene geschlossene Form bedingt.

Diese angeführten Beispiele mögen einigermaßen ein Bild von den ungeheuren geistigen Auswirkungen gegeben haben, die das Variationenschaffen Regers auf Anschauungen und Formempfinden seiner und der neuen Generation ausstrahlte. Die Entwicklung, die er angebahnt hat, wird durch keinen Hinweis auf sein eigenes Herkommen aus Barock, Klassik und Romantik rückgängig gemacht. Der beste Beweis dafür, daß er diese drei Stilepochen sich wahrhaft zu eigen gemacht hat, ist seine Bildung von etwas nach Geist und Form durchaus Neuem, das, wie man heute, trotz Schönberg, ruhig behaupten kann, die neue Musik geistig und technisch fundiert hat. Dies vor allem dadurch, daß Reger der steten Sehnsucht der Romantik nach Unwirklichem den Ausdruck wirklicher reiner Empfindungen gegenübersetzte.

Die Uebertragung unserer Empfindungswelt auf das heutige Leben konnte und mußte künstlerisch sowie sozial wirksam werden, wenn nicht der stumpfe Materialismus ihr jeden Flug rauben sollte, der die Musik allein zur Musik macht und ihr die ungeheure Kraft gibt, den Menschen in die Höhe zu reißen. Daß sie diese Aufgabe in einem die ganze Gemeinschaft des Volkes umfassenden Sinne löse, dazu ist das Ringen und der Kampf des tiefdeutschen Meisters Reger ein wahrhaftes Vorbild! Denn die Entwicklung der Musik geht nach jenen ewigen Gesetzen, welche ihren Lauf bestimmen, weiter. Einige Sätze aus der Rede des Reichsministers Goebbels an die deutschen Bühnenleiter mögen hier Wegweiser sein: „Kunst kommt von Können und nicht von Wollen. Es soll aber niemand glauben, daß Gesinnung allein es macht. Gesinnung muß dazu gehören, aber sie kann nicht die Kunst und i h r e G e s e t z e ersetzen.

Wenn irgendwo die Persönlichkeit sich auswirken muß, dann hier. In der Kunst muß der Mensch souverän über den Stoff herrschen, es kommt nur darauf an, wie man den Stoff packt. Wir wollen die Kunst wieder zum Volke führen und das Volk wieder zur Kunst!"

Nationale Kunst ist lebendige Kunst, und Leben ist nicht Rückwärtsschreiten, sondern Entwicklung. Jedoch eine Entwicklung auf den Voraussetzungen, die von der Natur durch das Volk und seine sittlichen und seelischen Voraussetzungen sowie von der Kultur gegeben sind. Da aber eine wahrhafte Kultur mit dem Leben, das sie formt, in befruchtendem Wechselverhältnis steht und ihr tiefster Drang und ihre tiefste Bestimmung es ist, dieses zu befreien und zu erlösen, kann die Musik und die Kunst überhaupt auf diesen Grundlagen für die ganze Menschheit fruchtbar gemacht werden und sie seelisch erheben und beglücken!

Lebenslauf

Ich wurde in Saarlouis am 8. Dezember 1908 als Sohn eines Notars geboren, wo ich das humanistische Gymnasium absolvierte. Daraufhin studierte ich von Sommer 1927 ab an den Universitäten München und Bonn je ein Semester, worauf ich das Landeskonservatorium Leipzig besuchte, um bei Karg-Elert Komposition, bei J. Kengel Cello und in der Klasse Teichmüller Klavier zu studieren. Nebenbei hörte ich auch an der dortigen Universität, vor allem bei Prof. Kroyert Musikwissenschaft. Studierte zwei Jahre an der Berliner Universität und gehörte ebenso lange dem musikhistorischen Seminar von Herrn Professor Dr. Schering an. Daneben habe ich in verschiedenen größeren Städten Deutschlands (Heidelberg. Wittenberg, Berlin u. a.) und an mehreren deutschen Sendern eine Konzerttätigkeit, vor allem mit dem Vortrag eigener Werke, ausgeübt.